Arch. 111 ul (1

<36634531830011 S

<36634531830011

Bayer. Staatsbibliothek

8° Arch. 111 ul

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

VON

J. OVERBECK

DRITTE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ERSTER HALBBAND.



MIT 53 HOLZSCHNITTEN.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

Overbeck Geschichte d. griechischen Plastik 1

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1880.

58 G braun

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

VON

J. OVERBECK

DRITTE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

ERSTER BAND.

MIT 96 HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1881.

Alle Rechte vorbehalten.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Vorwort.

Seit manchen Jahren dürfte es kaum einen Zeitpunkt gegeben haben, in welchem sich der Herausgabe eines Werkes über griechische Kunstgeschichte oder auch derjenigen einer neuen Überarbeitung eines solchen größere Bedenken entgegenstellen, als in der Gegenwart. Denn es kommt nicht allein der außerordentlich starke Zuwachs an zu verarbeitendem Material durch die in den letzten Jahren an vielen Stellen mit besonderem Glück unternommenen Ausgrabungen in Frage, sondern auch die ganz von selbst verständliche Thatsache, daß dieses reiche neue Material allermeist im Einzelnen noch nicht so durchgearbeitet ist und hat durchgearbeitet werden können, daß man über dasselbe zu sicheren und voraussichtlich bleibenden Ergebnissen gelangt wäre. Diese Thatsache aber ladet natürlich mehr zu monographischer Arbeit, als zu dem Versuch einer zusammenfassenden Darstellung ein, in welcher auf alles Einzelne nicht so genau eingegangen werden kann, wie in der Monographie und von der die Polemik so viel wie immer möglich fern gehalten werden sollte. Dazu kommt aber noch, daß, auch abgesehn von dem neugewonnenen Material und seiner Verwerthung, die archaeologischen und ganz besonders die kunstgeschichtlichen Studien selten in dem Grade schwunghaft betrieben worden sind, wie in unseren Tagen, wobei allerdings eine Anzahl schöner und sicherer Entdeckungen zu Tage gefördert worden sind, in noch viel größerer Zahl aber Meinungen, Ansichten, Combinationen, denen entweder eben so viele andere entgegenstehn oder deren Richtigkeit und Stichhaltigkeit doch erst erprobt werden soll. Ein solcher Zeitpunkt muß für die Herausgabe eines Buches wie das vorliegende, welches doch dazu bestimmt ist, in gewissem Sinne eine Summe der Ergebnisse unserer Studien zu ziehn, so ungeeignet wie nur möglich erscheinen. Kann ja die nächste Zukunft das in diesem Buche zusammengefaßte Material in irgend einer ganz unerwarteten Weise vermehren und dadurch für manches jetzt noch Schwankende und Ungewisse neue Grundlagen schaffen, manches Andere, das wir jetzt für sicher halten, erschüttern oder umstoßen, können doch gar leicht manche jetzt für richtig geltende Ansichten und Combinationen, wer weiß wie bald, als irrig, manche für irrig gehaltene als richtig erwiesen werden.

Wie nahe mir diese Erwägungen und Bedenken gelegen haben, als ich mich der Aufgabe unterziehn mußte, dies Buch zu einer dritten Auflage zu bearbeiten, zeigt wohl, daß ich sie hier an der Stirn desselben ausspreche. Und dennoch; wer einen geeignetern Zeitpunkt abwarten wollte, der könnte vielleicht, sagen wir hoffentlich, lange warten. Denn grade, daß die Ergebnisse der Ausgrabungen wo immer man einschlug so reiche und bedeutende waren, läßt nicht annehmen, daß der gegenwärtige Eifer der verschiedenen Völker auf diesem Gebiete friedlichen Wettkampfes nunmehr ermatten oder daß man, gleichsam wie auf Verabredung, eine allgemeine Pause in den Forschungen machen werde, um das bisher Gewonnene erst einmal gehörig zu ordnen, zu sichten und aus ihm die Summe zu ziehn, ehe man es durch neues Material vermehrt. Eher darf man das Gegentheil erwarten. Wenn aber eine solche Pause sich nicht gebieten läßt, so läßt sich auch nicht absehn, wodurch die anderen, oben angedeuteten Umstände, welche die Herausgabe eines zusammenfassenden Werkes schwierig machen, in den nächsten Zeiten irgendwie verändert werden sollten.

Ist dem aber so, so kann ein Buch wie das vorliegende, wenn es nur fleißig und gewissenhaft gearbeitet ist, grade so gut heute oder morgen, falls es die Umstände mit sich bringen, erscheinen oder wieder erscheinen wie in fünf oder in zehn Jahren und wenn dann nicht, so auch nicht morgen oder heute. Und so habe ich denn die Neubearbeitung und Herausgabe dieser dritten Auflage, welche sich buchhändlerisch nöthig machte, gewagt im vollen Bewußtsein der mir entgegenstehenden großen Schwierigkeiten, auch derjenigen, neuen berechtigten Ansichten Anderer, den richtigen Ergebnissen fremder Forschung mißtrauisch nicht zu folgen, weil dieselben sich noch nicht zu allgemeiner Anerkennung durchgearbeitet haben, oder unrichtigen Ergebnissen fremder Forschung zu rasch zu folgen, weil sie durch berechtigten und begründeten Widerspruch noch nicht beseitigt waren, als es sich um ihre Verwerthung handelte. Und fast könnte es scheinen, als wäre ich der hier angedeuteten Gefahr in einem sehr hervorragenden Fall unterlegen. Wenn man nämlich den mir erst nach Vollendung des Druckes auch der Anmerkungen vor wenigen Tagen zugegangenen Aufsatz von Leopold Julius über die Composition der Aegineten in dem 1. Hefte der Fleckeisen'schen Jahrbücher für class. Philologie 1880 S. 1 ff. liest, so sollte man auf den ersten Blick sagen, daß die Ergebnisse der Untersuchungen K. Langes über diesen Gegenstand in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1878. II. S. 1 ff., denen ich mich in den wichtigsten Punkten angeschlossen habe, eitel Dunst und Trug seien. Ja, wenn Behauptungen Beweise wären und wenn schwache Gründe durch die Höhe und Vornehmigkeit des Tones, mit denen sie vorgetragen werden, zu starken würden, so wäre dem auch so. So lange aber Beweise von Behauptungen verschieden sind und schwache Gründe schwach bleiben, auch wenn sie mit der größten Sicherheit ausgesprochen werden, ist dem nicht so. Und der Fall liegt hier vor. Ein Vorwort wie dieses

ist nicht der geeignete Ort zu einer eingehenden Polemik, auch ist es nicht meines Amtes, auf den nicht gegen mich gerichteten Aufsatz von Julius in allen Einzelheiten zu antworten. Damit mir aber nicht der Vorwurf gemacht werden könne, ich stelle ohne Begründung meinerseits Behauptung gegen Behauptung, will ich in einer Anmerkung am Fuße dieses Vorwortes ein paar kurze Bemerkungen über den einen Cardinalpunkt der Lange'schen Ergebnisse, das doppelte Paar stehender Vorkämpfer in beiden Giebeln, und die Art folgen lassen, wie Julius diese zu beseitigen sucht.

Daß ich gegenüber einer solchen Art von Beweisführung keine Neigung habe, auf die hohen Dictate S. 18 über das, was künstlerisch und unkünstlerisch sei, einzugehn, wird mir Niemand verdenken. Es ist wohl möglich, daß man durch ruhiges Erwägen und Versuchen zu einer noch richtigern Reconstruction des Westgiebels gelangt, als die Lange'sche ist, von der ich auch im Texte S. 129 ausgesprochen habe, ich wolle nicht behaupten, daß sie die ursprüngliche Composition in allen Theilen richtig wiedergebe. Bei einem solchen ruhigen Versuchen und Erwägen der wahrscheinlichen originalen Composition können denn auch einige der von Julius geäußerten Bedenken mit in Rücksicht genommen werden. Da Julius S. 19 ausdrücklich auf eine Kritik der grade besonders wohl erwogenen Lange'schen Erörterungen über das kunsthistorische Verhältniß beider Giebel verzichtet, so braucht hier auch auf seinen überaus leicht wiegenden Einwand gegen diese Erörterungen nicht eingegangen zu werden.

In Betreff des Gebrauches der Künstlernamen in ihrer griechischen Form und des ausschließlichen Gebrauches der griechischen Götter- und Heroennamen will ich auf die Vorrede zur 2. Auflage verweisen. Der abscheuliche Mischmasch griechischer und römischer mythologischer Namen in archaeologischen Büchern hat, seitdem mein Buch zum zweiten Mal erschienen ist, glücklicherweise so sehr abgenommen, daß eine ausdrückliche Polemik gegen die noch vorhandenen Reste unnöthig ist. Im Übrigen möge mein Buch für sich selbst sprechen.

Leipzig, den 26. Januar 1880.

Overbeck.

Für den Westgiebel handelt es sich in erster Linie um den Schildarm Frag. 29 (abgeb. bei Lange Taf. 2). Daß er vom Westgiebel stammt, hier aber keiner der vorhandenen kämpfenden Figuren gehören kann, ist sicher und auch von Julius nicht bestritten; Lange S. 44 ff. hatte also aus ihm auf einen im Übrigen verloren gegangenen Kämpfer geschlossen, während Julius S. 14 ihn dem von Prachow nachgewiesenen, auch von Julius nicht bestrittenen linken Zugreifenden zuschreibt, ohne die Gründe auch nur zu berühren, welche sich gegen diese, auch von Lange S. 46 erwogene, aber mit

Recht abgelehnte Möglichkeit aus der Haltung des Armes ergeben. Außer dieser Haltung des Armes hatte sich Lange auch noch auf die Parallele des Ostgiebels berufen, für welchen Prachow „die linke Hand des Zugreifenden links (Fr. 24) nachgewiesen hat, die entschieden keinen Schild gehalten hat" (a. a. O.). Diese Hand streicht Julius S. 11 ganz aus der Reihe der zu den Giebelfiguren gehörigen Fragmente mit der Erklärung, sie sei „viel zu groß für die Statuen des Ostgiebels, indem ihr Gelenkumfang 20 cm. beträgt". Lange S. 40 giebt 19 cm. (gleich dem Handgelenkumfang bei dem linken Vorkämpfer s. S. 11) an und verdient eben so viel Vertrauen wie Julius, welcher übrigens auf derselben Seite wenige Zeilen vorher die Maßverschiedenheit von 1 cm. „klein" nennt und behauptet, sie beweise nicht gegen die Zusammengehörigkeit der Beine, „da ähnliche Differenzen sich häufiger finden". — Dagegen sucht Julius die Parallele des Ostgiebels nach einer andern Richtung hin für die Behauptung zu verwerthen, der Schildarm Fr. 29 habe dem linken Zugreifenden im Westgiebel gehört, ja er behauptet S. 14 sogar, hierfür „den materiellen Beweis beibringen" zu können. „Der Vorkämpfer und der Gefallene links im Ostgiebel haben ihren Schild. In Fr. 40 und 41 haben wir zwei weitere Schildarme von der linken Seite, deren einer dem knienden Lanzenkämpfer, der andere dem Zugreifenden angehört haben muß." Muß? warum muß? Man wird sich in dem ganzen Aufsatze vergeblich nach einer Begründung umsehn.

Für das zweite Paar Vorkämpfer im Ostgiebel hat Lange S. 54 und 57 ff. die Fragmente 30, 34 und 35 in Anspruch genommen, von denen die beiden letzteren zu einer Figur gehören, wie auch Julius S. 15 anerkennt. Diese Fragmente, von denen Julius sagt, daß sie „in Stil und Maß vollkommen mit dem Ostgiebel übereinstimmen", werden dem Tempel überhaupt abgesprochen, weil man sonst nicht würde umhin können, ein zweites Paar von Vorkämpfern im Ostgiebel (und in Folge dessen auch im Westgiebel) anzuerkennen. Die Möglichkeit diese Fragmente den Giebelgruppen abzusprechen liegt darin, daß mit diesen vermischt einige gleichwohl zu ihnen nicht gehörige, wenn auch stilverwandte Fragmente (Lange 69—72) gefunden worden sind. Aber damit ist die Berechtigung, zu der Reihe dieser Fragmente auch die hier in Rede stehenden zu rechnen, noch lange nicht dargethan, ganz im Gegentheil wird man hierfür und für die Unmöglichkeit ihrer Einfügung in die Giebelgruppen „schlagende Gründe" angeben müssen, wie solche in Beziehung auf die Fragmente 69—72 vorliegen und wie Julius sich bemüht sie S. 16 auch in Beziehung auf die Fragmente 30, 34 u. 35 geltend zu machen. Hören wir sie. „Wäre im Ostgiebel neben dem stehenden Kämpferpaar noch ein zweites stehendes vorhanden gewesen, so würde der erste Kämpfer mit seinem Hinter- oder besser Nebenmann das Vordertreffen bilden, beide Kämpfer wären Personen von gleicher Geltung und gleichem Charakter, beide müßten folglich nach der Sprache der griechischen Kunst, die gleichartige Wesen nur mit geringen Abweichungen auch gleichartig darstellt, in der Hauptsache auch gleich gebildet sein. Der erhaltene linke Vorkämpfer im Ostgiebel trägt keinen Panzer, kein Gewand und keine Beinschienen, woraus wir mit Sicherheit folgern können, daß auch sein Gegenüber ebenso gebildet war. Gesellte sich zu diesem Paar noch ein zweites, so mußte auch dieses ohne Panzer, Gewand und Beinschienen dargestellt werden, weil es nichts ist, als eine Wiederholung des ersten Paares. Die Figur aber, welcher jene Oberschenkel angehören, trug Beinschienen, ein Gewand und folglich auch einen Panzer, kann also nicht zu einem zweiten stehenden Kämpferpaar im Ostgiebel gehört haben." Dieser tief geschöpften Belehrung über die Sprache der griechischen Kunst und den aus ihr abgeleiteten sicheren Folgerungen gegenüber ist es wirklich recht sehr zu bedauern, daß es Dinge giebt, wie z. B., um von hunderten nur diese wenigen zu nennen: den Fries des Nike-Apterostempels (s. d. 2. Aufl. dieses Buches Fig. 67) wo, und zwar ärgerlicher Weise grade in der Platte n, welche dem Gegenstande nach mit den Aegineten übereinstimmt, von den beiden gemeinsam für den Gefallenen Kämpfenden der vordere mit Chiton und Chlamys völlig bekleidet, sein Hinter- oder Nebenmann völlig nackt ist, oder wie den Fries von Phigalia (a. a. O. Fig. 73), wo in der Platte A. 7. unmittelbar neben einander der unterliegende Grieche ungepanzert, der gegen eine Amazone siegreiche dagegen mit Leibrock und Panzer bekleidet ist, oder, um von dem Friese des Maussolleums (a. a. O. Fig. 86) und von vielen anderen Dingen zu

schweigen, wie das in den Ann. e Mon. per l'anno 1856 tav. 15 publicirte Vasenbild, wo der nackte gestürzte Grieche von einem gepanzerten Nebenmann unterstützt wird, oder das Vasenbild in den Mon. dell' Inst. VIII, 6, wo von den drei Herakles bekämpfenden Amazonen zwei in griechischer Rüstung, die dritte in bunter orientalischer Tracht erscheint, ein Wechsel, welcher sich bei den beiden Gefallenen wiederholt, oder das Vasenbild das. tav. 44, wo dem völlig nackten Theseus der völlig gepanzerte Phorbas zur Seite kämpft. Und was dergleichen mehr ist! Wenn aber Julius fragt: „wie würde sich außerdem in der sonst nackten Gesellschaft ein völlig gewappnetes Kämpferpaar ausnehmen?“ so wird man ihm wohl antworten dürfen: ungefähr so, wie sich in der nackten Gesellschaft des Westgiebels der gepanzerte Bogenschütze des linken Flügels ausnimmt.

Ich denke, man wird mir nach dem Vorstehenden zugeben, daß ich mich mit Recht des nähern Eingehens auf die nun folgende Behauptung Julius': „der Raum im Giebel erlaubt nicht zwei stehende Lanzenkämpfer auf jeder Seite“, um so mehr überhoben erkläre, als Lange in Wort und Zeichnung das Gegentheil erwiesen hat. Nur ganz beiläufig will ich noch bemerken, daß J. Lange hier falsche Behauptungen unterschiebt wie die: die erhaltenen Vorkämpfer müßten vor den angenommenen gestanden haben, während Lange S. 64 letzte Zeile ausdrücklich sagt: er lasse es dahingestellt sein, ob die erhaltenen oder die hypothetischen der Giebelmitte am nächsten standen, oder die: sie (die erhaltenen Vorkämpfer) müssen möglichst nahe der Giebelmitte gerückt werden, während Lange S. 65 sagt, daß sie vom Tympanon (der Giebelwand) weiter entfernt standen, als ihre Nebenmänner und daß Alles den schönsten Platz habe, wenn man die der Wand zunächst stehenden in größere Entfernung von der Mitte bringt. Wenn sich aber wirklich, wie Julius S. 16 f. behauptet, mittels der Corrosion beweisen läßt, daß der linke erhaltene Vorkämpfer dem Knienden so nahe stand, daß sein rechtes Bein durch dessen Schild gedeckt und vor den Witterungseinflüssen geschützt wurde, so folgt daraus keineswegs, daß sich im Westgiebel nur ein Kämpferpaar fand, sondern lediglich daß, was Lange, wie gezeigt, dahingestellt sein läßt, die erhaltenen Vorkämpfer nicht in der ersten, sondern in der zweiten Reihe standen. „Ehe wir die Fragmente ganz verlassen,“ sagt Julius S. 17, „möchte ich noch auf eine Wahrscheinlichkeitsberechnung hinweisen, welche gegen die Einfügung eines zweiten stehenden Kämpferpaares in jedem Giebel spricht. Von sämmtlichen verloren gegangenen Statuen haben wir mehr oder weniger Überreste nachweisen können. Von den beiden neu einzufügenden Kämpferpaaren, also von vier Statuen, sollten nur drei Fragmente übrig geblieben sein, zwei (die beiden Oberschenkel) von der einen, ein kleines (die Ferse) von der andern Statue im Ostgiebel, von den beiden Statuen im Westgiebel aber auch nicht die geringste Spur? Ist das wahrscheinlich? Gewiß nicht!“ Darauf ist zu entgegnen, daß von den Zugreifenden im Westgiebel, die man jetzt Prachows Nachweis gegenüber nicht mehr zu beanstanden unternimmt, sich eben so wohl nicht die geringste Spur erhalten hat außer dem zwischen dem einen derselben und dem einen neuen Vorkämpfer streitigen Schildarm Fragm. 29. Wo aber diese beiden Zugreifenden geblieben sind, da werden wohl auch die Vorkämpfer geblieben sein.

INHALTSÜBERSICHT.

Seite

EINLEITUNG . 1

Bedeutung der Antike und der antiken Plastik insbesondere S. 1—4. Vorzüge der geschichtlichen Darstellung S. 4—6. Aufgabe der Kunstgeschichtschreibung S. 6—7. Quellen der Kunstgeschichte, schriftliche und monumentale S. 7—9. Periodengliederung S. 9—10.

Erstes Buch. Älteste Zeit. Von unbekannten Anfängen bis gegen den Beginn der Olympiadenrechnung oder das VIII. Jahrhundert 11

ERSTES CAPITEL. Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung 11

Selbständige Anfänge oder Zusammenhang mit der Kunst fremder Völker S. 11. Die Hypothese von der Herleitung der griechischen Kunst aus Aegypten S. 12. Die Annahme von einem tausendjährigen Stillstande der Kunstentwickelung S. 13. Aussprüche alter Schriftsteller, die Herleitung der Kunst aus Aegypten betreffend S. 13 f. Vergleichung der erhaltenen Denkmäler S. 14 ff. Die principiellen Unterschiede zwischen der aegyptischen und der griechischen Kunst S. 15 f. Angebliche Vergleichungspunkte S. 17—20. Das Verhältniß der griechischen Kunst zum semitischen Orient, ältere und jüngere Einflüsse S. 20 ff. Die principiellen Unterschiede zwischen der assyrischen und der griechischen Kunst S. 22 f.

ZWEITES CAPITEL. Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland . 24

Die Kyklopen S. 24 f. Die Daktylen und Telchinen S. 25 f. Anikonische und ikonische Periode S. 26. Älteste Götterbilder S. 27 f. (Peirasos, Broteas S. 27). Daedalos S. 28—30. Die mykenaeischen Löwen S. 30—32. Mykenaeische Grabsteine und Todtenmasken S. 32—34. Die Niobe am Berge Sipylos S. 35.

DRITTES CAPITEL. Die Kunst des homerisch-heroischen Zeitalters 36

Homers Gedichte als kunstgeschichtliche Quelle S. 36—38. Von der Zeit, die Homer schildert S. 38 f. Götterbilder S. 39 f. Andere freistehende Rundbilder S. 40. Ornamentirte Geräthe S. 41 ff. Der Schild des Achilleus S. 42—45. Der Schild des Herakles (nach Hesiod) S. 45 f. Stil dieser Kunstwerke S. 46 f. Technik u. s. w. S. 48—50.

Anmerkungen zum ersten Buch . 50

Zweites Buch. Alte Zeit. Vom Beginn der Olympiadenrechnung (776) bis um Ol. 80 (460). 53

ERSTES CAPITEL. Die Übergangszeit 53

Fortentwickelung der Kunst nach Homer bis zur historischen Zeit S. 53—55. Die Lade des Kypselos S. 56—58. Erweiterung des Kreises der Kunst S. 59 f.

ZWEITES CAPITEL. Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst . . . 60

Verbesserungen der Thonplastik durch Butades S. 60 f. Erfindung der Eisenlöthung durch Glaukos S. 62. Erfindung oder Einführung des Erzgusses durch Rhoikos und Theodoros und die Werke dieser Meister S. 63—65. Anfänge der Marmorsculptur. Melas und die chiischen Künstler nach ihm S. 66—68. Dipoinos und Skyllis von Kreta S. 69—71, ihre Schule S. 71—73. Smilis von Aegina S. 73. Bathykles und sein Werk, der Thron des Apollon in Amyklae S. 74—77.

DRITTES CAPITEL. Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit 77
Datirbare Monumente S. 77. Die ältesten Metopen von Selinunt S. 78—82. Stelenreliefe von Sparta S. 83—87. Die ältesten Marmorbilder des Apollon; der Apollon von Orchomenos S. 88, von Thera S. 89 und von Tenea S. 90—93. Die milesischen Statuen S. 93—95. Löwen aus Milet S. 95 f. Archaische Köpfe ebendaher S. 96. Altephesische Sculpturfragmente S. 96—98. Die Reliefe von Assos S. 98—100, Relief von Samothrake S. 100 f. Rückblick S. 101—103.

VIERTES CAPITEL. Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 65—80. 103
Einleitung, politische und litterarische Zustände S. 103—105. Das Auftreten eines persönlichen Stiles einzelner Künstler S. 105. Künstlergeschichte dieser Zeit S. 105 ff.

1. Argos S. 105 ff. Eutelidas und Chrysothemis S. 105. Ageladas S. 106 f. Aristomedon, Glaukos und Dionysios S. 107 f.
2. Sikyon S. 108 ff. Kanachos S. 108 ff. (Nachbildungen des Apollon von Kanachos S. 109 f.). Aristokles und seine Schule S. 111.
3. Aegina S. 112 ff. Kallon S. 112. Onatas S. 113 ff. Kalliteles S. 116.
4. Athen S. 116 ff. Endoios S. 116. Antenor; Amphikrates S. 117. Hegias (Hegesias) S. 117 f. Kritios und Nesiotes S. 118 f. (Nachbildungen der Gruppe der Tyrannenmörder von diesen beiden Künstlern S. 118—122). Altattische Werke unbekannter Meister S. 122.
5. Die übrigen Städte des Mutterlandes S. 123 f. Elis, Korinth S. 124. Sparta (Gitiadas) S. 124. Theben S. 125. Altgriechische Werke unbekannter Meister S. 125.

FÜNFTES CAPITEL. Die erhaltenen Monumente aus den 60er und 70er Olympiaden . 126
Über die Anordnung der Monumente S. 126 f.

1) Datirte, datirbare und local bestimmte Monumente S. 127.
 a) Aegina S. 128—140. Die Giebelgruppen des Athenatempels S. 128—140. Thonrelief S. 140.
 b) Die Peloponnes, Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen S. 141—144. Löwe vom Grabe des Menekrates auf Kerkyra (Corfu) S. 144.
 c) Attika S. 145—154. Sitzende Athenastatue S. 145 f. Sitzende weibliche Halbfigur; Athenakopf S. 147. Kalbtragender Mann S. 148 f. Grabstelen S. 149; Aristokles' Grabstele des Aristion S. 149 ff.; Diskophorenstele S. 152. Wagenbesteigende Frau S. 152 ff.; verwandtes Bruchstück S. 154.
 d) Boeotien. Grabstelen des Dermys und Kitylos und des Gathon (Agathon) und Aristokrates S. 155.
 e) Nordgriechenland. Übersicht S. 155 f. Grabstele aus Pharsalos S. 156 f.
 f) Sicilien S. 157 ff. Jüngere Metopen von Selinunt S. 157 ff.
 g) Großgriechenland und Mittelitalien S. 160. Metopenfragmente aus Paestum S. 160. Grabstele in Neapel S. 160. Bronzestatuette aus Lokris S. 160. Orestesrelief von Aricia S. 160 f.
 h) Die Inseln des Archipelagus S. 161 ff. „Melische Terracottareliefe" S. 161—164. Terracotta von Tenos S. 164; Bronzekopf aus Kythera S. 165; Archaische Statuen auf Delos S. 165; Archaische Statuen aus Naxos S. 165; Grabstele von Alxenor von Naxos S. 166; Marmorrelief von Thasos S. 167—169.
 i) Kleinasien. Das Harpyienmonument von Xanthos S. 169 ff. Das s. g. Leukothearelief Albani S. 174 f.
 k) Kypros (Cypern). Verschiedene Kunstströmungen S. 176.
2) Originalwerke ohne bekanntes Local S. 178—190. Bronzestatue des Apollon im Louvre S. 178 ff. Marmorstatue des Apollon Strangford S. 181 f. Sterbende Amazone in Wien S. 182 f. Bronzekopf aus Kythera in Berlin S. 184. Büste des s. g. Pherekydes in Madrid S. 185 f. Weibl. Porträtkopf Borghese S. 186. Relief im Vatican S. 186. Archaische Bronzefiguren S. 186 ff. Hieratisch-archaistische Sculpturen S. 190—200. Motive und Perioden

der Nachbildung von Kunstwerken, Kennzeichen der Nachahmung S. 191 f. Viergötterbasis in Athen S. 193. Artemis in Neapel S. 193 f. (Polychromie der alten Sculptur). Athenastatue in Dresden S. 194 f. Apollonstatue im Museo Chiaramonti S. 195. Lanzenschwingende Athena aus Herculaneum S. 196. Zwei Statuen der sitzenden Penelope im Museo Pio-Clementino und im Museo Chiaramonti S. 196 f. Archaistische Reliefe S. 197 ff. Zwölfgötteraltar im Louvre S. 197. Zeus' und Heras Hochzeit in Villa Albani S. 198. Capitolinisches Puteal S. 198. Altar aus der Cavaceppischen Sammlung in Rom S. 198. Dresdener Dreifußbasis S. 199. Kitharoedenrelief S. 201.

SECHSTES CAPITEL. Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst 202

Pythagoras von Rhegion S. 202—207. Begriff des Rhythmus und der Symmetrie S. 205. Vermuthete Nachbildungen von Pythagoras' hinkendem Philoktetes S. 206. Myron von Eleutherae S. 207—217. Chronologie S. 207. Aufzählung seiner Werke S 207. Nachbildungen des Marsyas S 207. Technik S. 210. Kunstcharakter S. 211 f. Nachbildungen seines Diskoswerfers S. 213. Kalamis von Athen (?) S. 217—222. Chronologie S. 217. Werke S. 218. Nachbildungen seines Hermes Kriophoros und seiner Aphrodite S. 218 f. Kunstcharakter S 220. Rückblick S. 223.

Anmerkungen zum zweiten Buch . 226

Drittes Buch. Die Zeit der ersten großen Kunstblüthe 243

Einleitung . 243

Politischer Aufschwung S. 243 f. Aufschwung der Kunst, besonders in Athen S. 245. Kimons Bauten S. 245 f. Perikles' Bauten S. 246. Das übrige Griechenland S. 247.

Erste Abtheilung. Athen . 248

ERSTES CAPITEL. Phidias' Leben und Werke 248

Phidias' Leben S. 248 f. Seine Werke S. 250 ff. Delphische Gruppe S. 250. Die s. g. Athena Promachos S. 251 f. Athena Parthenos S. 252 ff. Ihr Schild S. 254 f. Der panhellenische Zeus in Olympia S. 257 ff. Sein Thron S. 259 f. Sonstige Werke S. 262.

ZWEITES CAPITEL. Technik und Kunstcharakter des Phidias 263

Erzguß und Toreutik S. 263 f. Goldelfenbeintechnik S. 264. Gegenstände der Kunst des Phidias S. 265. Ideal und Idealbildnerei S. 266 f. Kunstcharakter S. 268.

DRITTES CAPITEL. Schüler und Genossen des Phidias 269

Alkamenes S. 270 ff. Seine Chronologie S. 270 ff. Seine Werke und die von ihm ausgeprägten Idealtypen S. 272 f. Sein Dionysos S. 274. Vermuthete Nachbildung seines Pentathlos Enkrinomenos S. 275. — Agorakritos S. 276 ff. — Kolotes S. 279. Theokosmos S. 279. Thrasymedes S. 280. — Kalamis' Schüler S. 280.

Die erhaltenen Monumente Athens 281

VIERTES CAPITEL. Andeutungen über die Gesetze der architektonischen Ornamentsculptur . 281

Von der ältern attischen Schule nur architektonische Ornamentsculpturen erhalten S. 281. Skizze der äußern Erscheinung des griechischen Tempels S. 281 f. Die Metopen S. 282 ff. Der fortlaufende Fries S. 284 ff. Das Giebelfeld S. 286 f. Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes zum Tempel und zur Gottheit S. 288.

FÜNFTES CAPITEL. Der plastische Schmuck des Parthenon 288

Der Parthenon S. 288 f. Seine Geschichte S. 290 f.

1. Die Giebelgruppen S. 292 ff. Die Grundlagen unserer Darstellung, die erhaltenen Reste, Carreys Zeichnungen, Notiz des Pausanias S. 292 f. Der Westgiebel S. 294 ff. Der dargestellte Mythus S. 294. Der dargestellte Augenblick S. 295. Die dargestellten Personen S. 296 ff. — Der Ostgiebel S. 298. Der dargestellte Augenblick S. 299 f. Die Anordnung der Figuren S. 301. — Die erhaltenen Reste S. 302 ff. Der Ostgiebel: Helios S. 302 f. Der s. g. Theseus (Dionysos) S. 303 f. Zweifrauengruppe (Demeter und Kora) S. 305 f. Iris S. 306.

Hephaestos S. 306. Nike S. 306 f. Dreifrauengruppe S. 307 f. Selene S. 309. Der Westgiebel: Kephisos S. 309 f. Gruppe von Mann und Frau S. 310 f. Torso des Hermes, Fragmente vom Gespann der Athena S. 311. Fragmente der Athena und des Poseidon S. 311 f. Fragmente vom Gespann des Poseidon, Amphitrite S. 312, Gefolgschaft Poseidons, Torso des Ilissos S. 312. Composition und Stil der Giebelgruppen S. 313 f.

2. Die Metopen. Gegenstand der Darstellungen S. 315 f., Bestand d. Metopen S. 315 f. Anmerkung. Die einzelnen besser erhaltenen Metopen S. 317 ff. Stilistisches S. 325 ff.

3. Der Fries der Cella S. 325 ff. Gegenstand desselben, der Festaufzug der Panathenaeen S. 325 f. Die Mittelgruppe des Ostfrieses S. 330 f. Die Göttergruppen S. 332 f. Die übrigen Theile des Opferaufzugs S. 336 ff. Composition und Stil S. 339 ff. Verhältniß zu Phidias S. 342.

SECHSTES CAPITEL. Die Sculpturen am Theseustempel 343

Bestimmung und Daten des Tempels S. 343. Die Metopen S. 344 f. Die Friese; der westliche S. 347 ff., der östliche S. 353 ff.

SIEBENTES CAPITEL. Die Sculpturen des Erechtheion 355

Das Erechtheion und seine Daten S. 355. Die Karyatiden des Erechtheion und die Telamonen von Agrigent S. 356 ff. Fries des Erechtheion S. 359 ff.

ACHTES CAPITEL. Die Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros 363

Der Tempel und seine Daten S. 363. Der Fries S. 363 ff. Anordnung der Platten S. 364. Gegenstand S. 365. Beschreibung des Frieses S. 365 ff. Stilistisches S. 368. Die Balustrade und ihr Relief S. 369 f.

NEUNTES CAPITEL. Attische Künstler der myronischen und einer eigenen Richtung 370

Lykios S. 371 ff. Styppax S. 374 f. Kresilas S. 375 f. Strongylion S. 377, seine Artemis S. 378. Praxiteles d. ältere S. 378 ff. Kallimachos S. 381 ff. Demetrios S. 383 ff.

Zweite Abtheilung. Argos.

ZEHNTES CAPITEL. Polyklets Leben und Werke 385

Heimath, Chronologie und Leben Polyklets S. 385 f. Seine Werke; Götterbilder S. 386. Die Hera von Argos S. 387. Gegenstände aus menschlichem Kreise, Athleten, Doryphoros (Kanon) und Diadumenos S. 389 f. Kanephoren S. 391. Die „ephesischen" Amazonenstatuen S. 391 ff.

ELFTES CAPITEL. Polyklets Kunstcharakter 396

Vergleichung mit Phidias S. 396 f. Vergleichung mit Myron S. 398 f. Polyklets eigene Verdienste S. 400 ff.

ZWÖLFTES CAPITEL. Die Schüler und Genossen Polyklets. 402

Polyklets Wirksamkeit als Schulhaupt S. 402 f. Periklytos, Antiphanes, Patrokles S. 404. Naukydes S. 405. Alypos S. 405. Der jüngere Polyklet S. 405 f. Daedalos S. 407. Die Reste der Sculpturen am Heraion bei Argos S. 408 f.

DREIZEHNTES CAPITEL. Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland . . . 410

Die Weihgeschenke der Lakedaemonier und Tegeaten in Delphi S. 410. Ausdehnung des Einflusses der großen Kunstschulen S. 411. Isolirte Künstler, Telephanes S. 411. Phradmon S. 412. Topographische Übersicht über die Kunstwerke in Griechenland S. 412. — Paeonios von Mende und seine Nike in Olympia S. 413 ff. Chronologisches S. 413 f. Die Nike S. 415 ff. — Die Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia S. 420 ff. Paeonios und Alkamenes S. 420. Restaurationsversuche S. 420 f. Der Ostgiebel S. 421 ff. Pausanias' Beschreibung S. 421. Der dargestellte Mythus S. 421 f. Die erhaltenen Figuren und ihre Anordnung S. 422 ff. Die Composition in ihrer Gesammtheit S. 426 f. — Der Westgiebel S. 427 ff. Pausanias' Beschreibung S. 427. Die Mittelfigur, Apollon nicht Peirithoos S. 427 f. Die erhaltenen Figuren und ihre Anordnung S. 428 ff. Zur Würdigung der Composition in ihrer Gesammtheit S. 431 ff. — Kunstgeschichtliche Stellung und wahrscheinliche Datirung der Giebelgruppen S. 433 ff. Formal Stilistisches S. 434 f. Die Composition S. 435 f. Die Ausführung S. 439. Verhält-

niß der Meister zu derselben S. 439f. Decorativer Eindruck des Ganzen S. 441.— Die Metopen S. 441 ff. Vergleichung mit den Theseionmetopen S. 446 f. Verhältniß der Metopen zu den Giebelgruppen S. 447 f. — Der Fries von Phigalia S. 449 ff. Anordnung der Platten S. 450 f. Die Erfindung S. 452 f. Die Gegenstände S. 453 f. Stilistisches S. 454 f. Entstehungszeit und Urheber S. 455 ff. Die Metopenfragmente S. 457. — Großgriechenland und Sicilien S. 458 ff. Die jüngsten Metopen von Selinunt S. 458 ff. — Die Sculpturen am Zeustempel in Akragas S. 460 f. — Die Inseln. Reliefe von Kos S. 461. — Rückblick und Schlußwort S. 461 ff.

Anmerkungen zum dritten Buch 464

Verzeichniss der Abbildungen.

			Seite
Fig.	1.	Isiskopf vom leipziger Mumienkasten und Athenakopf von att. Silbermünzen.	17
„	2.	Die mykenaeischen Löwen	31
„	3.	a. Mykenaeischer Grabstein, b. Goldring	33
„	4.	Mykenaeische Grabmaske	34
„	5.	Zwei der ältesten Metopen von Selinunt	80
„	6.	Stelenreliefe von Sparta	83
„	7.	a. b. Zwei altspartanische Stelenreliefe	85
„	8.	Apollon von Orchomenos	88
„	9.	Apollon von Thera	89
„	10.	Apollon von Tenea	91
„	11	Milesische Statuen	94
„	12.	Proben der Reliefe von Assos	99
„	13.	Relief von Samothrake	100
„	14.	Nachbildungen des Apollon von Kanachos	109
„	15.	Nachbildungen der Tyrannenmörder von Kritios u. Nesiotes a. u. b Münze u. Relief	119
„	16.	Statuarische Nachbildung derselben	119
„	17.	u. 18. Die Gruppe in Neapel und die Restauration der alten Gruppe . nach	120
„	19.	Westliche Giebelgruppe von Aegina und Restaurationszeichnung . . . nach	128
„	20.	Mittelgruppe daraus	132
„	21.	Eine Figur vom Ostgiebel	134
„	22.	Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen	142
„	23.	Löwe von Kerkyra	144
„	24.	Sitzende Athenastatue aus Athen	146
„	25.	Kalbtragender s. g. „Hermes“ aus Athen	148
„	26.	Grabstele des Aristion	150
„	27.	Diskophorenstele	152
„	28.	Wagenbesteigende Frau, Relief aus Athen	153
„	29.	Relief aus Pharsalos	156
„	30.	Zwei der jüngeren Metopen von Selinunt	158
„	31.	Orestesrelief von Aricia	160
„	32.	Melische Thonreliefe	162
„	33.	Eins dergleichen, Orestes und Elektra	164
„	34.	Grabstele von Orchomenos	166
„	35.	Apollon, Hermes und die Nymphen, Relief von Thasos	167
„	36.	Das Harpyienmonument von Xanthos	169
„	37.	Relief von demselben	171
„	38.	S. g. Leukothearelief in Villa Albani	175
„	39.	Bronzestatue im Louvre	179
„	40.	Apollon Strangford	181

			Seite
Fig.	41.	Archaische Amazone in Wien	183
„	41a	Gemme mit einer verwandten Composition	183
„	42.	Kopf des s. g. Pherekydes von Madrid	185
„	43.	Archaische Bronzestatuetten	188
„	44.	Archaistische Viergötterbasis in Athen	192
„	45.	Archaistische Artemis aus Pompeji	194
„	46.	Archaistische Athena in Dresden	195
„	47.	Dresdener Dreifußbasis	200
„	48.	Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg	201
„	49.	Nachbildungen des hinkenden Philoktet von Pythagoras	206
„	50.	Nachbildung der myronischen Gruppe Athena und Marsyas	208
„	51.	Nachbildung des Diskobols von Myron	214
„	52.	Nachbildung des Hermes Kriophoros von Kalamis	218
„	53.	Attisches Relief mit dem Hermes und der Aphrodite des Kalamis	219
„	54.	Marmorstatuette der Parthenos	253
„	55.	Marmorner Schild im brit. Museum. Nachbildung von dem der Parthenos	255
„	56.	a. b. c. Eleïsche Münzen mit dem Zeus des Phidias	258
„	57.	Athenische Münzen mit Alkamenes' Dionysos	274
„	58.	Diskobol, vielleicht nach Alkamenes	276
„	59.	Epidaurische Münze mit Thrasymedes' Asklepios	280
„	60.	Carreys Zeichnungen der Giebelgruppen des Parthenon	vor 293
„	61.	Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon	303
„	62.	S. g. Theseus (Dionysos) ebendaher	304
„	63.	Zwei Frauen (Moiren?) ebendaher	308
„	64.	Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon	310
„	65.	Torso des Poseidon ebendaher	312
„	66.	Erste Metope vom Parthenon	318
„	67.	Zweite Metope desgl.	319
„	68.	Siebenundzwanzigste Metope desgl.	321
„	69.	Achtundzwanzigste Metope desgl.	322
„	70.	Neunundzwanzigste Metope desgl.	323
„	71.	Dreißigste Metope desgl.	324
„	72.	Einunddreißigste Metope desgl.	325
„	73.	Zweiunddreißigste Metope desgl.	326
„	74.	} Proben vom Cellafriese des Parthenon	nach 330
„	75.		nach 336
„	76.	Zwei Metopen vom Theseion	346
„	77.	Skizze der Friese des Theseion	348
„	78.	Proben von den Friesen des Theseion	352
„	79.	a. Karyatide vom Erechtheion, b. Atlant von Agrigent	358
„	80.	Proben vom Friese des Erechtheion	361
„	81.	Proben vom Friese des Tempels der Athena Nike	vor 365
„	82.	Proben von der Balustrade desselben Tempels	vor 369
„	83.	Münze von Pagae mit Strongylions Artemis	378
„	84.	Doryphoros nach Polyklet aus Pompeji in Neapel. 84a. Stosch'sche Gemme }	vor 389
„	85.	Diadumenos nach Polyklet aus Vaison im brit. Museum	
„	86.	Typen der „ephesischen" Amazonenstatuen	393
„	87.	Kauernde Aphrodite, vielleicht nach Daedalos von Sikyon	407
„	88.	u. 89. Nike des Paeonios von Mende	nach 414
„	90.	Die beiden Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia	nach 420
„	91.	3. Westmetope, Stymphaliden } vom Zeustempel in Olympia.	442
„	92.	4. Westmetope, Kretischer Stier } vom Zeustempel in Olympia.	443
„	93.	4. Ostmetope, Atlas und die Hesperidenäpfel } vom Zeustempel in Olympia.	445
„	94	und 95. Der Fries von Phigalia	vor 449

EINLEITUNG.

Wenn wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst von der „Antike“ reden, so verstehn wir darunter in zehn Fällen neun Mal Werke der griechischen Plastik. Obwohl nun ein solcher Sprachgebrauch dadurch, daß er unter uns gäng und gebe geworden ist, noch nicht als richtig oder sachlich berechtigt erwiesen wird, so muß er doch seinen Grund in einem thatsächlichen Verhältniß haben. Und dies thatsächliche Verhältniß ist hier leicht aufzufinden und nachzuweisen. Die Kunst der nichtgriechischen Völker des Alterthums außer der römischen, die wir gewöhnlich von der griechischen nicht oder kaum unterscheiden, und die auch wirklich in ihrem Hauptbestande von dieser so abhängig ist, daß sie nur als Fortsetzung und Abschluß der griechischen Kunst betrachtet zu werden verdient, die Kunst der Aegypter, Assyrer, Phoeniker und der sonstigen Barbaren im antik hellenischen Sinne, so Bewunderungswürdiges sie, wenigstens zum Theil, in Anbetracht der materiellen Technik, so Interessantes und Bedeutungsvolles sie in gegenständlicher Beziehung geleistet und hinterlassen hat, erscheint von aesthetischem oder künstlerischem Standpunkte betrachtet so eigenthümlich beschränkt und gebunden, so sehr auf den Vorstufen der freien und idealen Entwickelung stehn geblieben, daß wir zweifelhaft sind, ob wir sie nach dem eigentlichen und höchsten Begriffe der Kunst mit diesem Namen bezeichnen dürfen. Die Griechen dagegen sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk, die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und specifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicher Weise als Inbegriff und Summe dessen, was das Alterthum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte.

Von den Schöpfungen der griechischen Kunst aber, welche aus dem Strome der Jahrhunderte gerettet und bis auf uns gekommen sind, gehört die unendlich überwiegende Masse der Plastik an, und nicht allein die überwiegende Masse, sondern auch das Vollendetste und Vorzüglichste, das im vollsten Sinne des Wortes Mustergiltige, das was für die moderne Kunst fruchtbar geworden ist, so daß uns die griechischen Statuen und Reliefe als die Vertreter der ganzen antiken bildenden Kunst erscheinen.

Es würde nun freilich ein starker Irrthum sein, wenn wir glauben wollten, sie seien dies thatsächlich in dem Sinne, daß das griechische Kunstvermögen sich in ihnen gegipfelt wo nicht erschöpft habe; mit gleichem Ruhme verkündet die antike Kunstgeschichte die Namen der großen Maler wie der großen Bildner Griechenlands, die Alten selbst haben ihre Malerei mindestens eben so hoch geschätzt wie ihre Bildkunst. Auch wir haben die Zeiten hinter uns, wo wir in lächerlichem und zum Theil schnödem Vorurteil von der griechischen Malerei gering denken zu dürfen glaubten; tiefeindringende Studien der neuern Zeit haben uns die griechische Malerei in wunderbarer Größe und Vollendung erkennen lassen, und auch in weitere Kreise, als die der Kunstgelehrten von Fach ist durch den wachsenden Vorrath antiker Gemälde eine Anschauung der Malerkunst Griechenlands verbreitet worden, welche jede geringschätzige Meinung bei denkenden Menschen gründlich beseitigen muß. Denn obwohl von den beiden Hauptclassen alter Gemälde, die wir besitzen, den Wandgemälden und den Vasenbildern, die ersteren späten Perioden der bereits beträchtlich gesunkenen Kunst und obendrein zum weitaus größten Theile Gegenden und Orten angehören, die von den Mittelpunkten des Kunstbetriebes ziemlich weit seitab lagen, während die letzteren, die Vasenbilder, von der untergeordnetsten Technik der Malerei geschaffen sind, und beide Classen namenlosen Künstlern oder Kunsthandwerkern, etwa wie unsern Decorations- und Porcellanmalern, ihr Dasein verdanken, so dürfen sie sich doch, was den Geist der Erfindung, die Harmonie der Composition, die Correctheit und den Reiz der Formgebung anlangt, in ihren besseren, ohne Zweifel auf frühere Muster zurückgehenden Leistungen getrost neben die große Masse der späteren Sculpturwerke stellen, mit denen unsere Museen hauptsächlich angefüllt sind.

So sehr aber auch diese alten Malereien unsere Bewunderung und unser Studium verdienen, so sehr sie geeignet sind, uns von den Werken der großen Maler Griechenlands den höchsten Begriff zu geben, und wenngleich unsere Wissenschaft mehr und mehr dahin gelangt, diesen Begriff zur geistigen Anschauung zu erheben und den Kunstcharakter und die Vorzüge der hervorragenden Meister und Schulen mit fein abgewogener Kritik in ihrer Eigenthümlichkeit zur Darstellung zu bringen: dennoch bleibt es als Thatsache stehn und wird, soviel

wir ermessen können, immer stehn bleiben, daß wir die höchsten Leistungen der griechischen Kunst nur in den Werken ihrer Plastik unmittelbar und mit leiblichem Auge anzuschaun vermögen. Denn die Hoffnung, daß irgendwo die antike Erde noch eines der Meisterwerke der großen Maler berge, ist gewiß eine vergebliche; und mag die Menge der Wandgemälde wie diejenige der Vasenbilder auf die doppelte Ziffer ihres heutigen Bestandes wachsen: daß unsere Söhne und Enkel von antiker Malerei wesentlich mehr, weil wesentlich Anderes besitzen und kennen werden als wir, ist schwerlich zu erwarten. Wenn dem aber so ist, so wird die tiefere Einsicht in das Wesen und in die Geschichte der Malerei der Griechen für immer das ausschließliche Eigenthum der forschenden Wissenschaft, so wird der Genuß geistig ahnender Anschauung der höchsten Leistungen der griechischen Maler für immer das Vorrecht der Kunstgelehrten von Fach bleiben.

Ganz anders in Beziehung auf die Plastik. So reich und überreich auch unser Erbtheil an Werken der griechischen Bildkunst bereits ist, wir dürfen, gestützt auf die immer noch fortgehenden und gerade in den neuesten Zeiten so überraschend reichen Entdeckungen, glauben und hoffen, daß es noch Jahrhunderte lang wachsen werde. Aber wäre das auch nicht der Fall, bärge der Boden Griechenlands und Italiens auch kein Werk von hoher Bedeutung mehr, wäre es uns auch verwehrt, die etwa noch ruhenden Schätze zu heben: die Bedeutung dessen, was wir von antiker Plastik besitzen, geht unsäglich weit über diejenige aller alten Malerei hinaus, die je zusammengetragen werden kann. Sind ja doch unter den Statuen und Reliefen, die wir haben, Meisterwerke berühmter Künstler, und wenngleich diese meistens den späteren Epochen der bereits von ihrer Sonnenhöhe herabsteigenden Kunst angehören, wenngleich von jenen unvergleichlichen Schöpfungen der höchsten Blüthezeit und der größten Meister, welche die Bewunderung des Alterthums auf ihre Spitze trieben, von den Hauptwerken eines Phidias, Polyklet, Skopas, Praxiteles, Lysippos die Originale mit wenigen Ausnahmen unwiederbringlich verloren sind, so haben uns eine Reihe von glücklichen Nachgrabungen dieses unseres Jahrhunderts in den Besitz nicht allein von trefflichen Copien und Nachbildungen der untergegangenen Originale, sondern in den Besitz von Originalwerken der vollendetsten Zeit der Kunst gesetzt, die, obwohl von den alten Schriftstellern größtentheils kaum mit einem Worte berührt, zu den ersten Meistern und zu ihrer Werkstatt in dem allernächsten Verhältnisse stehn. Und noch mehr als das, nicht auf vereinzelte Meister- und Musterwerke ist unsere Habe beschränkt, wir besitzen neben ihnen eine Folge von mehr oder weniger genau datirbaren Originalen aus fast allen Jahrhunderten der sich entwickelnden und der erst langsam, dann immer schneller abnehmenden Kunst, wir besitzen eine Fülle monumentaler Anschauungen, welche wohl noch ergänzt werden kann, und hoffentlich, ja wahrscheinlich, noch in der allerbedeutendsten Weise ergänzt werden wird, welche aber, so wesentliche

Lücken wir zu beklagen haben mögen, doch in Verbindung mit den schriftlichen Quellen sicher ausreicht, um die Fundamente der Geschichte der griechischen Plastik festzulegen, uns die Anschauung ihres ganzen Entwickelungsganges zu vermitteln. Und eben deshalb wird die griechische Plastik für den gebildeten Kunstfreund wie für den Künstler immer die Vertreterin der griechischen, der antiken Kunst in ihrer höchsten Entfaltung bleiben.

In diesem thatsächlichen Verhältniß, welches für uns die Werke der griechischen Plastik zur Bedeutung der „Antike" schlechthin erhebt, dürfte nun auch die Berechtigung dazu liegen, die antike Plastik für sich allein und gelöst aus dem großen Zusammenhange der allgemeinen Kunstentwickelung Griechenlands zu behandeln, und dies ganz besonders da, wo es gilt, eine ernste und eindringliche Kenntniß der alten Kunst für die weiteren Kreise des Künstlers und des gebildeten Kunstfreundes zu vermitteln. Wohl sind die Künste in Griechenland nicht unabhängig von einander geübt worden, wohl gehen von der einen zur andern Kunst die Fäden herüber und hinüber, wohl sind auch wir noch im Stande, auf mehr als einem Punkte nachzuweisen, wie die verschiedenen Kräfte zusammengewirkt, wie sie einander bedingt und wie sie einander gefördert haben; aber, wenn es jemals der Wissenschaft gelingen sollte, was man weder bejahen noch verneinen kann, eine Geschichte der griechischen Künste in ihrem ganzen allseitigen Zusammenhange, in ihrem fernern Zusammenhange mit dem gesammten öffentlichen, religiösen, geistigen und sittlichen Leben der Alten, und damit ein Bild der Kunstentwickelung hinzustellen, welches der historischen Wirklichkeit entspricht, so ist das eine Leistung von so idealer Natur, daß wir uns zu derselben noch lange nicht für fähig halten dürfen, es ist aber zugleich eine Leistung, die, wenn überhaupt, nur auf dem Boden der strengsten Wissenschaft möglich und nur für diejenigen genießbar sein kann, die selbst auf dem Boden der strengen Wissenschaft stehn. Ein bloßes äußerliches Nebeneinanderbehandeln der einzelnen Künste ist es nicht, welches dem Begriffe wissenschaftlicher Kunstgeschichte entspricht, und neben einem solchen Nebeneinanderbehandeln der verschiedenen Künste ist die getrennte Darstellung der Entwickelung einer Kunst gewiß vollaus berechtigt.

Über die zweckmäßigste Art der Darstellung der griechischen Plastik, über den Weg, auf dem man hoffen darf, den gebildeten Kunstfreund am tiefsten in die Erkenntniß ihres Wesens einzuführen und ihn zum umfassendsten Genuß ihrer Schöpfungen vorzubereiten, wird sich freilich streiten lassen, und schwerlich kann einem Wege vor den andern der unbedingte Vorzug zugesprochen werden. Aber abgesehn von dem eigenthümlichen Reize der historischen Darstellung an sich wird es sich schwer verkennen lassen, daß die geschichtliche Betrachtungsweise der antiken Kunst vor anderen, etwa nach aesthetischen oder nach gegenständ-

lichen Gesichtspunkten, für die Erkenntniß des Wesens ihres Gegenstandes nicht unbeträchtliche Vortheile voraus hat. Als ein sehr großer Vortheil der Art muß es gelten, daß es der geschichtlichen Darstellung ungleich eher und sicherer gelingen wird, den Sinn für das Werden und Wachsen, für die Vorstufen der Vollendung, ja selbst für die früheren Versuche der Kunst zu erwecken. Die meisten selbst künstlerisch, aber nicht kunsthistorisch gebildeten Beschauer werden an der größten Zahl der Schöpfungen älterer Perioden der Kunst entweder theilnahmlos vorübergehn oder dieselben nur als Curiositäten, wenn nicht gar mit einem mitleidigen Lächeln betrachten. Und das ist sehr natürlich; denn einzeln und außer dem Zusammenhange der ganzen Entwickelung erscheinen diese älteren Monumente der auf ungebahnten Wegen sich emporarbeitenden Kunst in ihrer Härte, Strenge und Herbheit namentlich dem verwöhnten und verweichlichten modernen Auge bei weitem nicht so gefällig wie die Masse später Productionen selbst der sinkenden und schon tief gesunkenen Kunst, welche aus der Blüthezeit eine gewisse unverwüstliche Tradition der Composition und Formgebung als ein wenn auch oft gedankenlos verwendetes Erbtheil überkommen hat. Wem dagegen der Blick für die Bedeutung historischer Entwickelung erschlossen ist, wer sich durch kunstgeschichtliche Betrachtungen überzeugt hat, daß die griechische Bildkunst mit wunderbarer Consequenz gleichsam organisch und in der Art gewachsen ist, daß jedes Frühere die Keime und die nothwendigen Voraussetzungen des Spätern enthält, der wird mit einer eigenen, schwer zu beschreibenden Freude gerade in den Hervorbringungen der älteren Perioden dies Werden und Wachsen, dies sichere, fast möchte man sagen bewußte und planmäßige Vorschreiten zum Ziele der Vollendung beobachten, er wird in diesen älteren Werken trotz allen Mängeln und Schroffheiten, einen solchen Ernst des Strebens, eine solche Fülle der Tüchtigkeit wahrnehmen, daß ihm dagegen das Treiben der sinkenden Kunst, die im ausgefahrenen Geleise gemächlich einherzieht, schal und unbedeutend erscheinen muß.

Auf diese Weise wird gleichzeitig mit der Ausdehnung des Interesses auf die ältere Kunst durch die geschichtliche Betrachtung ein objectiver Maßstab für die spätere Kunst gewonnen. Und das ist nicht allein an sich für ein Großes zu achten, sondern eine solche objectiv gemachte, von keinem subjectiven Belieben und Gefallen abhangende Würdigung der Monumente der verschiedenen Epochen müßte, allgemein verbreitet, auch für unsere von der Antike lernende und an die Antike angelehnte Kunst die größte Bedeutung gewinnen. Sie würde aus dem Kreise unserer Vorbilder, der Muster, an denen unsere Künstlerjugend studirt, manches Werk verbannen, welches nicht den Geist eines frischen, unmittelbar empfundenen Stils athmet, sondern aus der traditionellen Nachahmung überkommener Gedanken und Formen erwachsen ist, und so, behaftet mit den unausbleiblichen Gebrechen manierirter Production, auch unsere Kunst mit den Mängeln der Manier behaftet;

eine solche objective Würdigung der antiken Sculpturwerke würde in den Kreis der Vorbilder unserer Kunst neben die Denkmäler der höchsten Blüthezeit Werke der früheren Perioden stellen, die freilich viel weniger direct nachgeahmt werden können, als die jetzigen Muster später Kunst, die aber in ihrer frischen Originalität und in der Tüchtigkeit ihres Machwerks unseren Kunstjüngern einen Sinn für das wahrhaft Stilvolle, für das unmittelbar Empfundene verleihen würden, der ihnen selbst für immer die Manier verleiden und dadurch unsere Kunst energischer auf die Bahn des eigenthümlichen Schaffens hindrängen würde, als Mancher ahnen mag.

So groß und weitgreifend aber auch schon die eben angedeuteten Vortheile sein mögen, welche eine historische Betrachtung der Kunst vor anderen gewährleistet, so sind dies doch nicht die einzigen, und es verdient ganz besonders noch hervorgehoben zu werden, daß sie den sichersten, wenn nicht den einzigen Weg zum vollen Verständniß und zum vollen Genusse der Monumente der höchsten Kunstvollendung eröffnet. Es ist gewiß nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß diese Monumente für sich, als ein Abgeschlossenes, Bedingungsloses, Fertiges betrachtet, für uns moderne Menschen so gut wie unfaßbar sind und in ihren eigentlichsten Vorzügen, in ihrer specifischen Vortrefflichkeit nicht oder wenigstens nicht klar begriffen werden können. Wenn wir aber diese Denkmäler im Lichte der Historie betrachten, wenn uns die Kunstgeschichte dieselben als hervorgegangen aus dem zeigt, was frühere Perioden erstrebt und geleistet haben, als deren nichts Gewonnenes aufgebende Vollendung, als deren alle Vorstufen zusammenfassenden Abschluß: dann werden wir sie verstehn in dem was sie mit dem Früheren gemein und in dem was sie über das Frühere hinaus Eigenes haben, dann werden wir wissen, was sie vor Allem auszeichnet, was der griechische Meißel geschaffen. Und indem wir sie als die Blüthen derselben Pflanze erkennen, die wir in ihrem ganzen Wachsthum verfolgt haben, werden wir wissen, daß wir in ihnen wirklich die höchste Offenbarung vor uns haben, deren dieser Organismus fähig war, und werden wahrnehmen, daß alles Spätere nur die Nachblüthe eines kühlern Herbstes oder künstlicher Treibhauswärme war. Es ist unnöthig nachzuweisen, was jeder Verständige von selbst begreift, daß erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüth unmittelbar erfüllen, in die bewußte Bewunderung übergeht in die Bewunderung, welche sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjectives Gefallen mißleitet zu werden, daß erst mit diesem Augenblicke der Erkenntniß der wahre und volle Genuß des Herrlichsten der Kunst beginnt. Aber sehr fraglich dürfte es doch sein, ob wir auf einem andern als dem geschichtlichen Wege zu diesem Punkte würden gelangen können.

Doch genug von den Vorzügen der geschichtlichen Kunstbetrachtung. Ver-

gegenwärtigen wir uns zunächst die Aufgabe der Kunstgeschichtschreibung, welche diese Vortheile vermitteln soll. Mit einer nur äußerlichen Darstellung von Thatsachen in chronologischer Abfolge ist natürlich noch so gut wie nichts zur Lösung der Aufgabe gethan, und ebensowenig durch eine von außen in die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst hineingetragene Unterscheidung von Stilen. Die wissenschaftlich gefaßte Kunstgeschichte hat es zunächst viel weniger mit einem Trennen und Unterscheiden als mit einem Verbinden und Vergleichen der gesammten Thatsachen zu thun, sie hat in der Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen das Gemeinsame, Übereinstimmende aufzusuchen, weil sie nur so zur Wahrnehmung des innerlichen Zusammenhanges der Entwickelung gelangen kann. Denn dieser innerliche Zusammenhang der Entwickelung ist der hauptsächlichste Gegenstand ihrer Darstellung. Von ihm ausgehend soll die Kunstgeschichte nachweisen, wie der ununterbrochene Entwickelungsgang der Kunst sich in der Abfolge der verschiedenen Erscheinungsphasen offenbart, soll sie dasjenige zur Anschauung bringen, was jede einzelne Stufe Charakteristisches bietet, sowie das, was diese aus früheren Entwickelungen entnommen hat und was sie späteren überliefert. Sie hat die äußeren und inneren Verhältnisse aufzusuchen, von denen die Entwickelung der Kunst bedingt wurde und unter deren Einflusse die einzelnen Erscheinungen zu Tage getreten sind, und soll die Erscheinungen in ihrer Eigenthümlichkeit und in ihrer Abfolge als das nothwendige Ergebniß dieser Bedingungen nachweisen. Aus einer solchen Methode der Betrachtung werden sich bestimmte Stufen und Abschnitte in vollster Natürlichkeit ergeben, über deren Unterscheidung und Bezeichnung jeder Streit von selbst aufhört. Und wenn die Kunstgeschichte ihre Aufgabe in diesem Sinne löst, so wird sie zugleich, obwohl sie nur eine sehr kleine Anzahl der uns erhaltenen antiken Monumente in den Kreis ihrer Darstellung ziehen kann, sofern diese die Träger der charakteristischen Entwickelungsstufen sind, zur aesthetischen Würdigung der ganzen Fülle alter Kunstwerke mehr beitragen, als durch ein bloßes subjectives Urteilen über das Schön und Nichtschön oder das Schöner und Unschöner jemals geleistet werden kann. Nichts kann unser Urteil über den Werth und die Bedeutung irgend eines Monumentes sicherer und freier machen, als die Fähigkeit, demselben seinen Platz in der kunstgeschichtlichen Entwickelung anzuweisen.

Obgleich nun die Kunstwerke für den Künstler wie für den Kunstfreund die eigentlichen Objecte der Betrachtung sind, zu deren Verständniß und Würdigung die historischen Studien führen sollen, so dürfen wir doch die Monumente nicht zu den alleinigen, ja nicht einmal zu den vorzüglichsten Quellen unserer kunstgeschichtlichen Kenntniß machen wollen, vielmehr sind die schriftlichen Nachrichten der Alten als die Hauptquelle, die Monumente wesentlich nur als deren Ergänzung zu betrachten. Es wird sich allerdings darüber streiten lassen, ob wir, ohne alle Hilfe schriftlicher Nachrichten und Urteile der Alten, dagegen im Besitze aller

Schöpfungen der Kunst im Stande sein würden, aus den Monumenten allein nicht sowohl gewisse äußere Stilunterschiede abzuleiten, als vielmehr den Gang der Entwickelung mit Sicherheit und Schärfe nachzuweisen; ich bin nicht dieser Ansicht, glaube vielmehr, daß unser aesthetisches Urteil, ganz auf sich allein angewiesen, sich von den Einflüssen subjectiven Gefallens schwerlich frei halten kann. Darüber aber sollte und kann verständigerweise gar kein Streit sein, daß wir bei der Lückenhaftigkeit unserer monumentalen Anschauung gewißlich nicht im Stande sind, aus ihr allein die Entstehung und den innern Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen zu erkennen. Hier müssen wir uns bei den Alten selbst Rath holen, welche nicht allein eine vollständige, wenigstens eine wesentlich vollständigere Anschauung der gesammten Leistungen ihrer Kunst besaßen, sondern welche zum Theil selbst Zeugen des Entwickelungsganges der Kunst waren, welche den Zusammenhang, wenn auch zunächst nur den äußerlichen Zusammenhang der Thatsachen vor Augen hatten, welche die Abfolge der Erscheinungen kannten und deshalb viel eher auch die innere Verbindung, das Bedingende und Bedingte im Fortschritte der Kunst zu erkennen vermochten, als wir.

Die schriftlichen Quellen der Kunstgeschichte, deren Aufzählung hier wenig am Orte sein würde, bieten uns zuerst Nachrichten über die einzelnen Künstler, ihre Zeit, ihr Vaterland, ihre Werke. Aus diesen Nachrichten an sich wird sich freilich zunächst nur eine Künstlergeschichte und zwar eine äußere Künstlergeschichte entnehmen lassen, welche, selbst die unbedingte Vollständigkeit der Nachrichten vorausgesetzt, erst die chronologisch thatsächliche Grundlage einer der organischen Entwickelung nachspürenden Kunstgeschichte liefern würde. Aber schon bei der Legung dieses Fundamentes tritt uns die Lückenhaftigkeit des Materials entgegen, welches die alten Schriftsteller bieten, und damit die Nothwendigkeit, dasselbe durch die Monumente zu ergänzen. Denn über den Gang der Kunstentwickelung im Ganzen, sofern derselbe nicht durch die Leistungen bestimmter Künstler und Schulen bedingt und bezeichnet wird, sind die Nachrichten der Alten sehr dürftig und sehr vereinzelt.

Aber die alten Schriftsteller bieten uns nicht allein Nachrichten über Künstler und Kunstschulen und nicht allein Beschreibungen verlorener Kunstwerke, sondern sie geben uns auch Urteile, und zwar sowohl über die einzelnen Werke wie über den ganzen Kunstcharakter der Meister, der Schulen, der Epochen. Diese Urteile, welche theils in directer und absoluter Form, theils in der indirecten der Vergleichung und relativen Abschätzung zweier Erscheinungen vorliegen, beruhen auf einem viel größeren Material, als das wir besitzen, sind wenigstens zum Theil bewunderungswürdig fein und klar, tiefgreifend und für uns maßgebend. Aber sie sind keineswegs ohne Weiteres aus sich selbst verständlich, sondern sollen erklärt werden. Das gilt von den meisten directen wie von den indirecten Urteilen ins-

gesammt. Und hier ist es nun, wo die Monumente in doppelter Art innerlich ergänzend eintreten. Denn sie stellen uns die Gegenstände der antiken Urteile oder ihre Analoga zu eigener Anschauung vor die Augen, erklären also einerseits die Meinung des alten Urteils in der bestimmtesten Weise und bieten uns den Maßstab zu seiner Prüfung und Würdigung, während sie andererseits, auch da, wo sie uns nur eine der in Vergleichungen beurteilten Erscheinungen bekannt machen, uns den absoluten Maßstab zum Verständniß der relativen Schätzungen in die Hand geben.

Aus diesem Verhältniß unserer beiderlei Quellen, der schriftlichen und der monumentalen, ergiebt sich nun zunächst die Nöthigung, beide in steter Verbindung zu betrachten, da ihre getrennte Behandlung nur zu halber oder unklarer Einsicht führen kann. Die Grundlage bilden die schriftlichen Quellen, die Nachrichten und Urteile der Alten; aus ihnen entnehmen wir die Darstellung des festen Umrisses der Begebenheit, der Abfolge der Erscheinungen. Diesen Umriß ergänzen wir aus den Monumenten, und diese bieten uns die Mittel zu einer lebensvollen und reichen Vollendung des Bildes. Sie selbst aber, die uns erhaltenen Kunstwerke, ordnen wir nach der Norm, die wir aus den schriftlichen Quellen entnehmen, sie beleuchten wir mit dem Lichte der antiken Urteile, deren tieferes Verständniß uns wiederum eine genaue Analyse der Monumente eröffnen muß. Und deshalb, wenn auch die Darstellung nicht im Stande ist, die beiderlei Quellen überall in Eins zu verschmelzen, wenn sie sich auch nicht über eine Nebeneinanderstellung der schriftlichen Nachrichten und der Monumentalkritik auf allen Punkten zu erheben vermag, wird doch hoffentlich Niemand den inneren Zusammenhang dieser beiden Hälften der folgenden Darstellung vermissen.

Wenn nun schließlich noch ein Wort über die diesem Buche zum Grunde gelegte Periodengliederung gesagt werden soll, so kann das in der Kürze geschehn, da, abgesehn von einem ganz und gar abweichenden System, welches nur zwei von Daedalos bis Phidias und von Phidias bis Hadrian gerechnete Abschnitte in der Kunstentwickelung Griechenlands aufstellt, alle neueren Forscher in der Periodengliederung so ziemlich übereinstimmen, wie das auch nicht wohl anders sein kann, da dieselbe auf geschichtlichen Thatsachen beruht, welche, wie für das ganze politische und geistige Leben des griechischen Volkes, so auch für dessen mit dem ganzen Leben innig verbundene Kunst maßgebend, umgestaltend waren. Die Periodengliederung wird also in den neuen Systemen nicht von außen in den Gegenstand hineingetragen, sondern, und darin liegt ihre Berechtigung, aus ihm selbst entwickelt. Sie zeigt demnach, daß da, wo in der Gesammtgeschichte des griechischen Volkes die Wendepunkte und Perioden der Entwickelung liegen, sie sich auch in der Kunst geltend gemacht haben, wie denn in der That bei einem im höchsten Sinne und durchaus künstlerischen Volke, wie die Griechen es waren, die Kunstgeschichte mit der Geschichte der staatlichen, litterarischen, sittlichen

Entwickelung nothwendig parallel gegangen sein muß. Das entgegengesetzte System aber, welches Thiersch in seinen „Epochen der griechischen Kunst“ aufstellte, darf, obwohl es noch bis in die jüngere Zeit einzelne Anhänger gefunden hat, heutzutage als überwunden und beseitigt gelten. Ein Schema der Perioden hier vorweg zu geben erscheint überflüssig, es möge aus dem Buche selbst entnommen werden, welches mit der Eintheilung auch deren Begründung enthält.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ERSTES BUCH.

ÄLTESTE ZEIT.

Von unbekannten Anfängen bis gegen den Beginn der Olympiadenrechnung oder das VIII. Jahrhundert.

Erstes Capitel.

Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung.

Die Studien über die Anfänge der griechischen Kunst im Allgemeinen haben sich in der neuesten Periode der antiken Kunstgeschichtschreibung wesentlich gedreht um die Fragen über den Zusammenhang der griechischen Kunst mit derjenigen anderer antiker Völker, über die Art und den Grad der Einflüsse der fremdländischen Kunst auf die werdende griechische in Hinsicht auf das Technische und auf das Formale und über die Ethnographie und Chronologie dieser Einflüsse und sie werden fortfahren sich mit stetig, zum Theil in überraschender Weise gewachsenen Hilfsmitteln auf diesem noch lange nicht erschöpften Gebiete zu bewegen.

Denn wenn jetzt wohl Niemand mehr daran zweifelt, daß diejenigen Archaeologen, welche schon vor langer Zeit einen Zusammenhang der griechischen Kunst mit derjenigen der anderen Mittelmeervölker und eine Abhängigkeit derselben von den Einflüssen und Vorbildern der fremden Völker behauptet haben, richtiger sahen, als Winckelmann und seine Anhänger, welche nach selbständigen Anfängen und einer selbständigen frühesten Entwickelung der Kunst bei den Griechen suchten oder beide als Axiom voraussetzten [1]), so litten doch auch die Aufstellungen jener an zwei sehr wesentlichen Schwächen, einerseits an einer mangelhaften ethnographischen Unterscheidung der fremden Einwirkungen, unter denen namentlich derjenigen Aegyptens eine Stellung und Bedeutung beigelegt wurde [2]), welche ihr in keiner Weise zukommt, und andererseits daran, daß die Abhängigkeit der griechischen Kunst von der fremdländischen auf Zeiträume ausgedehnt wurde, in

welchen im Ernste von einer solchen keine Rede mehr sein kann und auf Erscheinungen, welche sich nicht allein ganz anders erklären lassen, sondern welche in der That ganz anders erklärt werden müssen.

Eine Specialgeschichte der griechischen Plastik, wie sie in diesem Buche versucht wird, hat sich, unbeschadet dessen, daß der Autor sich des weitern allgemein kunst- und culturgeschichtlichen Hintergrundes seiner Darstellung bewußt bleibt, mit den bezeichneten Fragen, welche in erster Linie der Geschichte der Architektur, Tektonik und Ornamentik, in zweiter derjenigen der Malerei zufallen, in verhältnißmäßig bescheidenem Umfange zu befassen.

Denn einerseits gehören die von ihr zu behandelnden Monumente mit wenigen vereinzelt stehenden Ausnahmen nicht den von der allgemeinen Kunst- und Culturgeschichte zu durchforschenden hoch alterthümlichen Perioden an und andererseits weist Alles was aus litterarischer oder in monumentaler Überlieferung ihren Gegenstand bildet mit ziemlicher Sicherheit nach einer bestimmten Richtung hin und bietet vergleichsweise weniger verwickelte Probleme, als es diejenigen sind, welche die allgemeine Kunstgeschichtsforschung beschäftigen.

So darf man, um hiermit zu beginnen, auf dem Gebiete der Plastik die „aegyptische Frage“, welche in früherer Zeit im Vordergrunde des Interesses stand gegenwärtig als abgethan bezeichnen.

Mag die Culturgeschichte fortfahren zu prüfen, was es mit den von der Sage behaupteten aegyptischen Einwanderungen in Griechenland auf sich habe und ob sich im griechischen Mythus und im religiösen, staatlichen und bürgerlichen Leben der alten Griechen Spuren aegyptischer Einflüsse nachweisen lassen oder nicht; mag die Geschichte der Architektur die Frage weiter erörtern, ob Einzelheiten aegyptischer Bauwerke — denn nur um solche, nicht um das System der aegyptischen Bauweise kann es sich überhaupt handeln — auf die griechische Architektur eingewirkt haben, ob man Grund hat, etliche kleine pyramidenförmige Bauwerke zweifelhaften Alters und zweifelhafter Bestimmung, welche hier und da auf griechischem Boden stehn[3]), aus den aegyptischen Pyramiden abzuleiten; mag sie fernerhin erwägen, ob man wirklich genöthigt ist, den Stamm der dorischen Säule — denn ganz ausschließlich dieser und weiter nichts am dorischen Bau kann schlechterdings in Frage kommen — als von den in allen Verhältnissen (in Höhe, Verjüngung, Entasis) von den ältesten dorischen Säulen verschiedenen und nur in der Art der Cannelirung mit diesen übereinstimmenden Säulen der Felsengräber von Benihassan in Mittelaegypten entlehnt oder diesen nachgebildet zu betrachten[4]); mag endlich die Geschichte der Ornamentik untersuchen, ob in die Ornamente der griechischen Architektur und Tektonik neben den das ganze System durchdringenden vorderasiatischen, namentlich aber assyrischen Elementen auch aegyptische, etwa durch die Vermittelung der in ihrer höhern Entwickelung von aegyptischer Kunst wie von assyrischer stark beeinflußten phoenikischen oder besser kyprischen eingegangen sind: für die Geschichte der griechischen Plastik kann man jeden ursprünglichen Zusammenhang mit der aegyptischen mit voller Bestimmtheit und auch einen spätern Einfluß auf die schon bestehende Kunst mit großer Wahrscheinlichkeit in Abrede stellen.

Ja die Richtigkeit dieser Behauptung ist, allerdings nach heißen darüber geführten Kämpfen, zu so allgemeiner Anerkennung durchgedrungen, daß es jetzt nicht mehr an der Zeit ist, dieselbe in ausführlicher Darlegung der Gründe zu

erweisen, daß man vielmehr alles Recht und allen Grund hat, sich in Beziehung hierauf der größten Kürze zu befleißigen und nur die Hauptpunkte zu berühren.

Der Keimpunkt der Hypothese liegt darin, daß man wahrzunehmen glaubte, die griechische Plastik habe von Daedalos, den man als wirkliche Person und als Künstler (vgl. unten) betrachtete und als Zeitgenossen des Minos und Theseus in das 14. Jahrhundert ansetzte, bis kurz vor den Perserkriegen ein Jahrtausend des entwickelungslosen Stillstandes, der starren Gebundenheit unter der Herrschaft religiöser Satzungen durchmachen müssen, ein Jahrtausend, welches in der griechischen Culturgeschichte mit Recht so fremdartig erschien, daß man zu seiner Erklärung nothwendig Einflüsse des Landes angeblicher ewiger Starrheit und ewigen geistigen Stillstands, Aegyptens, annehmen zu müssen glaubte. Nun ist aber, ganz abgesehn von ihrer auf willkürlichen und falschen Berechnungen beruhenden angeblichen Dauer, eine lange Periode des Stillstandes der griechischen Kunst nichts als ein Hirngespinnst. In Wahrheit vermögen wir eine ununterbrochene historische Entwickelung der griechischen Kunst nicht entfernt bis in jene Zeiten zu verfolgen, welche als der Anfangspunkt der Stillstandsperiode gesetzt werden. Wir kennen aus den Jahrhunderten, welche der homerischen Poesie vorausliegen, bisher nichts als einige vereinzelte Thatsachen wie z. B. die Funde in Mykenae und was sich ihnen Verwandtes anknüpfen läßt; diese aber zeigen, verglichen mit dem was sich über den Zustand der Kunst zur Zeit der homerischen Poesie erkennen läßt, ein durchaus fremdartiges Bild und legen für nichts weniger Zeugniß ab, als für ein Verharren der Kunst auf einem einmal gewonnenen Standpunkte, da sie vielmehr den Gedanken an eine in sich eigenthümliche, durch eine große Umwälzung abgeschlossene Urperiode dem Forscher aufdrängen. Von der in der homerischen Poesie geschilderten Kunst aber zieht sich, wie das in den folgenden Capiteln dargethan werden soll, bis in die historisch lichteren Zeiten ein wenn auch anfangs noch so dünner Faden einer stetig fortschreitenden Entwickelung, welche wiederum das Gegentheil von Beharren und Stillstand ist. Wenn demnach die Grundlage zusammenbricht, auf welche die ganze Hypothese der Abhängigkeit der ältesten griechischen Plastik von der aegyptischen aufgebaut ist, so wird Weniges genügen um zu erweisen, daß was zu ihrer Begründung im Einzelnen angeführt wird nicht minder hinfällig ist, da es auf einer kritiklosen Annahme wenig gewichtiger antiker Aussagen und auf einer mangelhaften Beobachtung und einer oberflächlichen Beurteilung der erhaltenen Monumente beruht.

Unter den schriftlichen „Zeugnissen" werden zuvörderst ein paar Künstlersagen geltend gemacht, nämlich diejenige von Daedalos' Reise nach Aegypten und die von einer Statue, deren von zwei getrennt arbeitenden Künstlern angefertigte Hälften genau zu einander gepaßt haben sollen, weil sie nach dem festen aegyptischen Gestaltenkanon gemacht waren. Es bedarf geringen Nachdenkens um einzusehn, daß diese Sagen, selbst wenn wir sie als wörtliche Wahrheiten annehmen, durchaus nicht beweisen was sie beweisen sollen; es sei daher hier nur bemerkt, daß dieselben, augenscheinlich und nachweisbar spät entstanden und aus unlauteren Quellen geflossen, eigentlich gar nicht den Namen der Sagen, sondern einzig den des Märchens verdienen.

Weit größere Bedeutung als diesen Sagen legen nun aber die Freunde der Pharaonen denjenigen Aussprüchen griechischer Schriftsteller bei, welche die Über-

einstimmung aegyptischer und altgriechischer Werke behaupten oder nach ihrer Auslegung behaupten sollen, nämlich je einer Stelle Diodors von Sicilien und Strabons, beide aus der Zeit des Augustus, und einigen Stellen des Pausanias aus der Zeit der Antonine [5]). Wenn es früher geboten schien diese Aussprüche näher zu beleuchten, um sie auf das Maß ihrer wahren Bedeutung zurückzuführen, wie dies noch in der 2. Auflage dieses Buches (I. S. 18 ff.) geschehen ist, so darf man sich jetzt damit begnügen, hervorzuheben, daß dieselben, sofern in ihnen in der That das ausgesagt wird, was man in ihnen zu finden vermeinte, einmal von Männern stammen, welche weder als besonders kritisch noch als kunstverständig gelten dürfen, und sodann, daß sie auf nichts Anderem beruhen, als auf der Vergleichung altgriechischer mit altaegyptischen Werken, bei welcher sich die Autoren durch eine gewisse, aber nur ganz oberflächliche und äußerliche Ähnlichkeit der beiderlei Arbeiten ungefähr so täuschen ließen, wie dies auch manchen Neueren ergangen ist. Da also die antiken Ansichten auf demselben Grunde stehn, auf dem wir uns unsere eigenen bilden können, so sind wir durchaus berechtigt, uns durch ihre nur scheinbare Autorität weder einschüchtern noch blenden zu lassen, vielmehr, indem wir dasselbe Mittel anwenden, welches die alten Schriftsteller angewendet haben und allein anwenden konnten, nämlich die Vergleichung der Monumente selbst, aus dieser diejenigen Schlüsse abzuleiten, zu welchen uns eine genaue und unbefangene Analyse führen muß.

Bei einer solchen vergleichenden Analyse altgriechischer und aegyptischer Werke der Plastik wird man gut thun, die Frage nach einem ursprünglichen Zusammenhange der griechischen Kunst mit der aegyptischen getrennt zu halten von der andern nach etwaigen späteren Einflüssen der aegyptischen Kunst auf die schon vorhandene Griechenlands. Denn diese späteren Einflüsse könnte man immer noch als möglich gelten lassen, wenn man auch den ursprünglichen Zusammenhang mit aller Bestimmtheit läugnet. Was also zunächst diesen letztern anlangt, wird vor Allem die gesammte Haltung der ältesten griechischen Statuen, wie sie uns Diodor (IV, 76.) u. A. beschreiben, geltend gemacht und für aegyptisch in Anspruch genommen. Daß bei diesen Bildwerken die Beine entweder fest neben einander standen, während die Arme gerade am Körper herunterhingen und fest an demselben anlagen, daß endlich der Überlieferung nach bei den alleräItesten (s. g. vordaedalischen) Holzbildern die Augen nicht als geöffnet dargestellt wurden, das gilt als ausgemacht aegyptisch, als das was Diodor den „aegyptischen Rhythmus" nennt, während es offenbar Nichts ist, als die höchste Rohheit der aus heiligen Stämmen, Balken und Brettern hervorgegangenen alleräItesten menschlichen Figuren. Dies dürfen wir mit um so größerer Zuversicht behaupten, da erwiesen ist, daß nicht allein manches Einzelne in diesen ältesten Holzbildern von den aegyptischen Statuen abweicht, sondern daß das Grundprincip der statuarischen Bildung des menschlichen Körpers in Aegypten und Griechenland verschieden war.

Diese Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der aegyptischen und der griechischen Kunst ist von mehren Seiten so klar und gründlich entwickelt worden [6]), daß es genügt, an dieser Stelle nur die leitenden Grundsätze hervorzuheben.

Die aegyptische Kunst geht in der Darstellung des menschlichen Körpers von einem architektonischen Grundprincip aus. Das zeigt sich schon zunächst äußerlich dadurch, daß die Statuen mit ihrem Rücken an Pilastern haften und so selbst materiell mit der Architektur zusammenhangen; in der älteren Zeit der

aegyptischen Plastik ist ein freistehendes Rundbild unerhört, und auch wo in späterer Zeit die Statue aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Pfeiler gelöst wird, bleibt dieser, so weit es sich um steinerne Statuen handelt, in zusammengezogener Gestalt als mit Inschriften bedeckte Stütze hinter dem Bilde stehen. Wäre nun die griechische Plastik von der aegyptischen angeregt, so müßte doch nothwendig das Grundprincip dieser sich zuerst in Griechenland wiederfinden. Dem aber ist nicht so, von einer Verbindung der Statue mit der Architektur ist in der ältesten griechischen Kunst nirgend eine Spur, die ältesten griechischen Werke sind durchaus freistehende Rundbilder, die sich also im obersten Bildungsprincip von den aegyptischen unterscheiden. Wo aber in späterer Zeit in Griechenland die menschliche Gestalt mit der Architektur in Verbindung gesetzt wird, wie in den Telamonen des Zeustempels in Agrigent und in den Karyatiden des Erechtheion in Athen (von denen später die Rede sein wird), da geschieht dies wiederum in vollkommen anderer Weise als in Aegypten. Denn in Griechenland tritt in diesem Falle die menschliche Gestalt in architektonischer Function voll und ganz an die Stelle der freitragenden Säule oder des Pfeilers, während sie in Aegypten niemals tragend fungirt, sondern immer nur an den stützenden Pfeiler gleichsam wie ein rund herausgearbeitetes Relief angelehnt wird.

Weil aber die aegyptische Kunst in der Bildung der Statue mit Absicht und Bewußtsein von diesem architektonischen Grundprincip ausgeht, aus welchem die unbewegliche Ruhe als Consequenz folgt, so hält die aegyptische Kunst an dieser absoluten Ruhe des stehenden oder sitzenden Rundbildes auch durch alle Jahrtausende ihres Bestandes unwandelbar fest. Ein Übergang zu größerer Bewegtheit würde für die aegyptische Kunst keinen Fortschritt, sondern das Aufgeben ihres Grundprincips bezeichnen, also eine Entartung, einen Verfall. In Griechenland dagegen, wo von einem architektonischen Grundprincip in der Statue nie die Rede gewesen ist, wird die steife Haltung der allerältesten Bildwerke sofort aufgegeben und mit der Darstellung einer größeren Bewegtheit vertauscht, sobald die junge Kunst, je nach der Art des verwendeten Materials und der Technik hier früher, dort später, sich zutraut, die Glieder auch in Bewegung darzustellen, ein Fortschritt, der schon für die uralte Holzschnitzerei von den späteren Alten mythisch an den Namen des Daedalos angeknüpft wird.

Aber mehr noch; „die Architektur geht in ihren Grundlagen auf rein mechanische und mathematische Gesetze zurück, während der menschliche Körper zwar ebenfalls nach bestimmten regelmäßigen Proportionen gebaut ist, welche sich mathematisch gliedern lassen und gleichfalls ein mechanisches Gleichmaß bedingen, seine höhere Bedeutung aber doch erst dadurch erhält, daß er ein lebendiger mit Freiheit thätiger Organismus ist. Um es nun kurz zu sagen: die Aegypter faßten den menschlichen Körper nur in seiner erstern Beziehung auf. Denn es sei, daß die Figuren in der ruhigsten Haltung dastehn, oder daß sie, wie in Reliefen und Gemälden sich in mannigfaltiger Thätigkeit zeigen, immer erhalten wir in den aegyptischen Kunstwerken nur das geometrische und mechanische Schema des Körpers“ (Brunn). Von einer organischen Function der einzelnen Glieder und Theile des Körpers ist in aegyptischen Werken nicht die Rede, deshalb wird alle Musculatur, selbst bei der meisterhaften materiellen

Technik, immer nur in abstract schematischer Weise gebildet, und deshalb erscheinen alle aegyptischen Werke wie versteinert, krystallisirt, erscheinen sie nicht steif, sondern starr, festgebannt, zu jeder andern Bewegung als der grade dargestellten unfähig.

Vergleichen wir nun die ältesten griechischen Werke, die wir vergleichen können, Werke, die freilich den allerältesten nicht zugezählt werden sollen, die aber weit älter sind, als diejenigen, in welchen die Aegyptophilen das aegyptische Bildungsprincip erkannt haben, so finden wir, was im Verlaufe dieser Darstellung genau nachgewiesen werden soll, das directe Gegentheil, das energische Streben nach organischer Bildung auf's schärfste ausgeprägt. Das Grundprincip oder, da dies mißverstanden werden kann, der Ausgangspunkt der griechischen Kunst liegt im Naturalismus, d. h. in einer liebevoll getreuen Nachbildung der Natur. Dies Grundprincip des Naturalismus und jenes Streben nach organischer Bildung führt in der ältern Kunst wohl zuweilen zur Übertreibung in der Darstellung der Bewegung der Glieder und der Musculatur wo diese in Thätigkeit gezeigt werden soll, setzt aber immer und ohne Ausnahme die Formgebung der ältesten griechischen Kunst in den bestimmtesten Gegensatz zu der schematisch abstracten Formgebung der aegyptischen, der sich überhaupt denken läßt. So steif deshalb auch manche altgriechische Statue vor uns dasteht, niemals ist sie starr wie eine aegyptische, immer erscheint ihre Haltung als eine willkürlich angenommene, welche aufgegeben und mit einer beliebigen Bewegung vertauscht werden könnte.

Und noch ein Punkt. Weil die aegyptische Kunst den menschlichen Körper nur nach seinem mechanisch-mathematischen Grundschema auffaßt und nach einer immer gleich bleibenden, festen Norm gestaltet, fehlt ihren Werken der Stempel der schöpferischen Künstlerindividualität größtentheils, wenn nicht ganz. Wenn die aegyptische Kunst an einem für sie normalen Bildungskanon festhält, so läßt dieser dem Belieben, der Anschauung des Künstlers keinen Raum; die aegyptischen Statuen sind wie mit Maschinen gearbeitet, und im Grunde waren auch die unfreien aegyptischen Werkmeister so zu sagen nur belebte Maschinen. Wir können deshalb, wie Brunn bemerkt, ganzen Reihen aegyptischer Statuen gegenüber uns nicht veranlaßt fühlen nach den Meistern zu fragen, die sie gemacht haben, oder überhaupt daran zu denken, daß verschiedene Hände zu ihrer Herstellung thätig gewesen sein mögen, während dagegen schon bei den ältesten griechischen Werken und nicht am wenigsten in den jedem einzelnen eigenthümlichen Fehlern und Unvollkommenheiten überall die Individualität des künstlerischen Subjects hervortritt, und wir vor altgriechischen Werken sofort auf's natürlichste zu den Fragen nach ihrem Meister, der Schule und der Zeit, der sie angehören mögen, angeregt werden. Denn wir sehn in diesen Werken überall die Ergebnisse der individuellen Anschauung, die Resultate und die Grenzen des individuellen Vermögens, wie dies weiterhin an den altgriechischen Werken nachgewiesen werden soll.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen möge noch darauf hingedeutet werden, daß die aegyptische Kunst, eben weil ihr der beste Theil des Individualismus abging, sich nicht scheute, zur Bezeichnung des Wesens der verschiedenen Götter zur Thiersymbolik zu greifen, und zwar so, daß sie dem nicht charakterisirten Menschenkörper das symbolisch charakterisirende Thierhaupt aufsetzte. Wäre

nun mit dem Götterthume selbst die plastische Darstellung der Göttergestalt aus Aegypten nach Griechenland gekommen, so müßte mit Nothwendigkeit auch die Thiersymbolik in der angedeuteten Art in die älteste griechische Kunst hinübergegangen sein. Das ist aber so wenig der Fall, daß grade das Umgekehrte in der griechischen Kunst stattfindet, und daß, wo sie zur Thiersymbolik greift, sie den Gott im thierischen Körper mit menschlichem Kopfe darstellt, wie das z. B. beim Acheloos und anderen Flußgöttern sowie bei Dionysos geschehn ist.

Aus dem vorstehend Entwickelten wird sich wohl mit hinlänglicher Klarheit ergeben, daß das Grundprincip der Kunst mit allen seinen obersten Consequenzen bei Aegyptern und Griechen ein verschiedenes und gegensätzliches war; ist dem aber so, so kann unbedingt von einer Ableitung der jüngern Kunst aus der ältern in ihren Grundlagen und Anfängen nicht die Rede sein. Eine ganz andere Frage ist, ob wir Ursache haben, anzunehmen, daß in verhältnißmäßig später Zeit auf die griechische Kunst von der aegyptischen aus Einflüsse stattgefunden haben. Die Annahme solcher vergleichsweise späten Einflüsse aus der Zeit, nachdem Psammetich (um Ol. 30, 660 vor unserer Zeitrechnung) Aegypten dem Verkehr geöffnet hatte, von vorn herein von der Hand zu weisen liegt kein Grund vor; es kommt nur darauf an, im Einzelnen zu prüfen, ob sie wirklich sichtbar und nachweisbar sind, und wie weit sie sich erstrecken.

In älterer Zeit nun hat man dieselben in folgenden Stücken nachweisen zu können vermeint.

Erstens in der Gesichtsbildung. Die Richtigkeit dieser Beobachtung darf man ganz unbedingt in Abrede stellen, und es wird genügen, auf die in Fig. 1. abgebildeten Monumente, einen Isiskopf von einem Mumienkasten in Leipzig aus der besten Zeit der aegyptischen Kunst und zwei Exemplare eines Athenakopfes von alten attischen Tetradrachmen, zu verweisen,



Fig. 1. Isiskopf vom Leipziger Mumienkasten und Athenakopf von attischen Silbermünzen.

Monumente, welche deswegen statt vieler anderen als Beispiele gewählt worden sind, weil deren vollkommene Ähnlichkeit von einem der ersten Vorkämpfer der aegyptischen Hypothese, Thiersch (Epochen S. 28, Note 17) mit allem Nachdruck behauptet worden, während es in der That überflüssig ist, ihre vollkommene Verschiedenheit im Einzelnen nachzuweisen. Die Gesichtstypen in den Werken beider Völker sind, wie in diesen Beispielen, durchaus national und haben eben deshalb Nichts mit einander zu schaffen. Aber auch die künstlerische Construction des Kopfes ist in aegyptischen und altgriechischen Werken vollkommen verschieden; die einzelnen Theile wie Augen und Ohren liegen in beiden anders und sind anders gebildet, was namentlich bei der Darstellung des Auges in aegyptischen Steinbildern mehr als an dem hier gegebenen Beispiel verglichen mit derjenigen an

altgriechischen Köpfen auffallend hervortritt. Und doch müßte bei einer Abhängigkeit der jüngern Kunst von der ältern die Übereinstimmung grade in diesen Dingen um so mehr hervortreten, je schwieriger die in ihnen dem Bildner gestellten Aufgaben sind, während, wenn man sieht, wie die ältesten griechischen Bildhauer, fern davon, sich auch nur in einem einzigen Falle dem typisch ausgeprägten aegyptischen Formenschema anzuschließen, jeder auf seine Weise, wenn auch mit noch so zweifelhaftem Erfolge nach einem Formenausdruck ringt, grade dieses für die Unabhängigkeit der jungen griechischen Kunst laut redendes Zeugniß ablegt.

Zweitens hat man die Proportionen als übereinstimmend in Anspruch genommen. Auch diese Beobachtung, welche, was das Verhältniß der Schulter- zur Beckenbreite anlangt, noch neuestens wiederholt worden, ist theils irrig, theils nicht schlagend. In den aegyptischen Proportionen, welche auf einem ganz fest bestimmten Kanon der Menschengestalt beruhen, tritt als das charakteristisch Auffallende bei großer Schlankheit der ganzen Figur die Breite und die Stärke der oberen, die Schmalheit der unteren Theile hervor. Die Schultern sitzen höher und sind breiter, die Hüften schmaler, der Leib ist gestreckter, als wir es in der Natur wenigstens der europäischen Menschheit finden, so daß wir hier wohl eine Rasseneigenthümlichkeit der alten Aegypter anerkennen müssen, welche von ihrer bildenden Kunst selbst bis zum Fehlerhaften stark hervorgehoben ist. Bei altgriechischen Werken ist dagegen von fest bestimmten Proportionen keine Rede, am allerwenigsten bei den ältesten Marmorstatuen, welche ihrer steifen Haltung wegen am meisten für aegyptisirend gelten; je mehre wir von denselben kennen lernen, desto größer erscheinen die Verschiedenheiten in ihren Proportionen. Das auffallende aegyptische Körperschema aber findet sich in altgriechischen Werken entweder gar nicht, oder seine eigenthümliche Merkmale finden sich niemals zusammen wieder. Figuren welche wie die s. g. Apollone von Thera und von Tenea durch ihre schlanken Proportionen an aegyptische erinnern könnten, haben schmale, auffallend tief hangende Schultern; wo sie dagegen breite und höher sitzende Schultern haben, wie z. B. der s. g. Apollon von Orchomenos oder die Figuren der ältesten selinuntischen Metopen, da sind sie in ihrer ga zen Form und, wie die Metopenfiguren, in ihren sehr kurzen und gedrungenen Proportionen so unaegyptisch wie möglich.

Drittens wird die Gewandung geltend gemacht; aber wiederum mit Unrecht. Denn sowohl die Tracht an sich ist eine wesentlich verschiedene, wie auch die künstlerische Darstellung und Behandlung. Allerdings fehlt den ältesten griechischen Gewandstatuen wie allen aegyptischen dasjenige, was man freie Drapirung zu nennen pflegt, allerdings sind die Gestalten von ihren Gewändern nur umhüllt, in dieselben nur gekleidet oder eingewickelt, wenn man so sagen will; aber während die aegyptische Kunst ihrem abstract schematischen Principe getreu, selbst wo sie Falten bildet, auf den Gewandstoff an sich so wenig Rücksicht nimmt, daß sie ihn überall wie einen elastischen Stoff auf's engste an die Formen des Körpers anlegt oder wie angezogen darstellt, so sehr, daß wir die Gewandung vielfach nur an ihren Enden und Kanten, nicht aber in ihrer den Körper deckenden Fläche zu erkennen vermögen, lassen die ältesten griechischen Monumente den Körper m. o. w. in der in der Plastik ohne Zweifel bemalt gewesenen, in der Malerei reich ornamentirten Gewandung verschwinden, während sich die reifere archaische Kunst, ebenfalls gemäß dem Grundprincipe des Naturalismus, durch eine mit der größten Sorgfalt und

dem größten Fleiße gearbeitete Darstellung des Gewandstoffes und durch eine bestimmt charakterisirte, wenn auch zum Theil conventionelle Unterscheidung der verschiedenen, dickeren und dünneren, leichteren und schwereren Gewandstoffe auszeichnet.

Unter diesen Umständen kann natürlich auf ganz einzelne Besonderheiten, die, oberflächlich angesehn, an Aegyptisches erinnern, die sich aber ungezwungen ohne aegyptische Einflüsse erklären lassen, durchaus kein Gewicht fallen. So entsteht z. B. der grade herabfallende Streifen an den Gewändern alter Athenastatuen (wie der aeginetischen oder der nachgeahmt alten in Dresden), den man als aegyptisch angesprochen hat, auf die einfachste Weise aus dem Zusammennehmen des weiten Gewandes von beiden Seiten her und sein Aufziehn unter die Gürtung. Um so geringeres Gewicht aber haben diese Einzelheiten, da sie nicht einmal mit irgend einer Consequenz auftreten, welche doch wahrnehmbar sein müßte, wenn Formen des wirklichen Lebens von einem Volke auf das andere übergegangen wären. Gegenüber diesen einzelnen Ähnlichkeiten in der Gewandung finden wir aber z. B. in der Haartracht die größten Verschiedenheiten und Gegensätze.

Neuerdings hat man noch folgende Punkte hervorgehoben[7]). Erstens das Anliegen der Hände bei den ältesten auf uns gekommenen Marmorstatuen, während doch schon die älteren s. g. daedalischen Holzbilder nach den Angaben der alten Schriftsteller und nach Ausweis ihrer Darstellung in Vasenbildern und einigen Reliefen erhobene Hände hatten. Ehe man aber für diesen scheinbaren Rückfall in ein angeblich bereits überwundenes, thatsächlich vielleicht niemals vorhanden gewesenes Schema aegyptische Einflüsse geltend macht, sollte man erwägen, ob er sich nicht viel einfacher und näher aus der Schwierigkeit einer neuen Technik erklärt, die in der viel bequemern alten lange überwunden sein mochte, und zwar um so früher, je leichter technisch im Holzbilde die Anfügung einzelner vom Körper getrennter Theile wie z. B. erhobener Arme durch Anstiften oder Anleimen ist und je mehr die reale oder die Metallblechbekleidung der alten Holzbilder dergleichen Anstückelungen verhüllte, was Alles von den Marmorfiguren nicht gilt.

Zweitens das Vortreten des linken Fußes bei altgriechischen wie bei aegyptischen Werken. Hier sind zunächst die auf dem Gebiete der griechischen Kunst beigebrachten Beispiele um alle diejenigen zu mindern, bei denen es sich um eine lebhafte Bewegung handelt, die, wie z. B. das Speerschwingen oder der Bogenschuß, ein Vortreten mit dem linken Fuße an sich nothwendig machen. Was aber sodann die mit vortretendem linkem Fuße ruhig stehenden Statuen anlangt, so fragt es sich einerseits, ob nicht eine solche Stellung die natürliche, physiologisch begründete ist, andererseits, ob dieselbe für die aegyptische Kunst irgend eine besondere Bedeutung hatte und deswegen festgehalten worden ist. Denn wenn dies nicht der Fall war, so sieht man nicht ein, warum nicht die Griechen eben so zufällig auf dieselbe gekommen sein sollten, wie die Aegypter. Drittens schräg gegen die Nase geneigte Augen. Daß solche vorkommen, soll nicht geläugnet werden, obwohl es sich noch sehr fragt, wie viele von den für diese Eigenthümlichkeit angeführten Beispielen[8]) wirklich alt und wirklich griechisch sind; auf jeden Fall aber muß in Abrede gestellt werden, daß die schräge Augenstellung in altgriechischen Werken mit irgendwelcher Consequenz aufträte. Und ungefähr dasselbe gilt von der vierten Beobachtung der in alterthümlichen Werken zu hoch sitzenden Ohren; auch darin ist einerseits keine volle Consequenz wie bei aegyptischen Köpfen, andererseits

läßt sich die Thatsache tiefer herab verfolgen als aegyptische Einflüsse jemals auf die griechische Kunst eingewirkt haben können[9]).

Sollten aber trotz allen diesen Gegenbemerkungen gewisse Ähnlichkeiten im Einzelnen zwischen aegyptischen und altgriechischen Sculpturwerken vorhanden sein, so fragt es sich, was daraus folge. Da sagt nun einer unserer vorzüglichsten Forscher (Welcker, Griech. Götterlehre II. 102): „es ist nicht unmöglich, daß, so unabhängig hellenisch auch von Anfang an die Götterbilder waren, doch auf die früheste Ausführung in Marmor der Anblick der aegyptischen Steinbilder in einigen Dingen, die sich trotz aller charakteristischen Verschiedenheiten anwenden und nachahmen ließen, Einfluß gehabt haben.“ Hier möchte nur bedenklich sein, daß man das Motiv nicht erkennt, aus welchem die Griechen, sei es in an sich gleichgiltigen Dingen, sei es in der Steifheit und Starrheit nachgeahmt haben sollten, ohne das wahrhaft Imposante der aegyptischen Kunst, die grandiose Einförmigkeit in der Wiederholung fast identischer Statuen nachzuahmen. Ein Anderer meint, ebenfalls ohne nähere Motivirung, es sei möglich, daß die Merkmale eines nicht im Ursprunge der griechischen Kunst begründeten, aber in deren Fortgang eingreifenden aegyptischen Einflusses sich annehmen lassen, während ein Dritter von einem Zurücksinken der ältesten Steinbilder in eine vor Daedalos (bei Holzbildern) übliche Haltung unter aegyptischem Einflusse redet, wo es, wie oben gesagt, wenigstens eben so nahe liegt, die neue und schwierigere Technik der Marmorsculptur für den Rückfall in weniger bewegte Composition verantwortlich zu machen. Kurz, es ist bis auf diesen Tag nichts vorgebracht, welches bewiese, daß die Ähnlichkeiten griechischer und aegyptischer Werke, auch wenn sie wirklich in höherem Grade vorhanden wären, als sie es sind, aus einem innern Zusammenhange beider, aus der Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der aegyptischen abzuleiten wären, da Ähnlichkeiten, die zum Theil bedeutender sind, als die hier besprochenen, in Kunstwerken von Völkern heraustreten, die durch Raum und Zeit so weit getrennt sind, wie auf unserem Planeten überhaupt Etwas getrennt sein kann, und da diese Ähnlichkeiten sich finden müssen, weil es sich überall um menschliche Dinge und um menschliche Werke handelt, welche in ihrer Entwickelung gewisse Parallelen bieten müssen, indem sie in ihrer Quelle Paralleles und Verwandtes haben.

In einem wesentlich verschiedenen Verhältnisse als zu Aegypten steht Griechenland zu Asien. Hier kommt indessen nicht sowohl die Thatsache in Betracht, daß das hellenische Volk als Zweig der großen indogermanischen Völkerfamilie seine Urheimath in Hochasien gehabt, von der aus es sich nach Westen verbreitete, und daß die Trennung dieser Familie in einzelne Zweige zu einer chronologisch allerdings nicht zu bestimmenden Zeit vor sich ging, in welcher die gemeinsame Cultur bereits eine gewisse Ausdehnung erreicht hatte. Denn weder das steht fest, bis zu welcher Höhe die gemeinsame Cultur gediehen war und ob sie einen Grad erreicht hatte, von dem man eine gemeinsame Entwickelung künstlerischer Technik und ein gemeinsames Erbe eines selbst nur tektonischen und ornamentalen Formenschatzes abzuleiten berechtigt ist [10]), noch auch sind die in den letzten Jahren mit Gelehrsamkeit und Scharfsinn angestellten Versuche als gelungen zu bezeichnen, einen solchen gemeinsamen Besitz als thatsächlich vorhanden nachzuweisen oder ein bestimmtes Ornamentationssystem an Thongefäßen und Metallwaaren, welche aus griechischem Boden stammen, als „indogermanisch“ auf das künstlerische und technische Urerbe des ganzen Völkerstammes zurückzuführen [11]).

Von ganz anderer Bedeutung erscheint dagegen die zweite Thatsache eines uralten Verkehrs der Griechen mit den Völkern, welche, aus anderer Wurzel entsprungen, neben diesen die Küste Kleinasiens besetzt hatten, sowie weiterhin mit Nationen im Innern des Welttheiles; denn dieser Verkehr ist für die Entwickelung der Kunst wie der gesammten Cultur Griechenlands, wie sich das je länger desto deutlicher herausstellt, von einschneidender Wichtigkeit gewesen, mag derselbe durch die kleinasiatischen Ionier vermittelt worden sein, oder, wahrscheinlicher, unmittelbar zwischen den Griechen der westlichen Halbinsel und diesen fremden Stämmen, ganz besonders den Phoenikiern und durch diese den Assyrern, dann auch den Lykiern, Phrygern und Persern stattgefunden haben. Dies ist jedoch nicht etwa dahin zu verstehn, als sollte damit, daß ein bestimmender Einfluß der asiatischen Kunst auf die griechische anerkannt wird, dasjenige, was der griechischen Kunst eigenthümlich ist, was ihren stilistischen Charakter in ihrer eigentlichen Entwickelung und ihrem Bestande ausmacht, mit dem ganz verschiedenen Wesen irgend einer asiatischen Kunst in Verbindung gebracht werden. Vielmehr kann sich die Behauptung außer auf eine Anzahl technischer Fertigkeiten, welche den Griechen aus dem Osten zukamen, stilistisch nur beziehen auf eine älteste Periode der Kunst auf griechischem Boden, deren Kunstübung als wesentlich in sich abgeschlossen erscheint, obwohl sie ihre Nachwirkungen, wie nicht geläugnet werden soll, bis in relativ spätere Zeiten erstreckt, während daneben aus anderen Keimen ganz allmählich eine eigenthümlich griechische Kunst erwächst, auf welche die asiatischen Vorbilder eben so wenig bestimmend eingewirkt haben wie die aegyptischen. Soweit unsere Forschungen bisher reichen, handelt es sich für die orientalischen Einflüsse auf die griechische Kunst oder besser die Kunst auf griechischem Boden um zwei Hauptperioden, eine älteste, wie es scheint durch die große Völkerbewegung, welche wir unter dem Namen der dorischen Wanderung kennen, abgeschlossene, in welcher der Einfluß der originalen, von Aegyptischem wie von Assyrischem noch wenig beeinflußten phoenikischen Kunst ganz entschieden überwiegt, ja in welcher alle auf griechischem Boden gefundenen Kunst- oder Kunstgewerbeproducte mit wenigen Ausnahmen als phoenikische Importartikel gelten können (Mykenae, Spata u. dgl.), und eine jüngere, in welcher es hauptsächlich die vom 13. Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung bis in die zweite Hälfte des siebenten blühende, dann jäh zu Grunde gegangene assyrische Kunst gewesen ist, deren scharf ausgeprägter stilistischer Charakter nicht allein auf die Kunst der Perser, sondern, wahrscheinlich durch die Vermittelung der Phoenikier, auf die beginnende griechische Kunst eingewirkt hat. Wie lange die Einflüsse der assyrischen Kunst direct bestimmend fortgewirkt haben, läßt sich nicht sicher ermessen; daß dies nicht lange über ihren eigenen Untergang hinaus der Fall gewesen sei, muß als wahrscheinlich gelten, und Thatsache ist, daß die fremde Färbung im Stil griechischer Monumente immer blasser und blasser wird, und endlich in denjenigen Hervorbringungen namentlich der griechischen Plastik, auch den ältesten, von denen sich eine ununterbrochene Entwickelung bis zur höchsten Blüthe fortsetzt, ganz entschieden nicht mehr wahrnehmbar ist. Der Charakter aber der assyrischen Kunst beruht auf der Stilisirung, d. h. auf dem bewußten und absichtsvollen Hinausgehn über die Wiedergabe der in der Natur wahrgenommenen Formen, also in einem Verfahren, welches dem unsern in der Darstellung der heraldischen Wappenthiere der Hauptsache nach entspricht. Und zwar, wie es

scheint, auch dem Motive nach, nämlich zu Gunsten der Ornamentik. Denn die assyrische Kunst, besonders aber die assyrische Sculptur, erscheint in weitaus der größten Masse ihrer Hervorbringungen durchaus als ornamental und ist, sie schaffe flache Reliefe zur Decoration der glatten Wände oder jene Dreivierttheilsrundbilder, wie die geflügelten Stiere und Löwen zur Decoration des Wand- oder Thürpfeilers, grade so wie die aegyptische ursprünglich und principiell mit der Architektur verbunden. Allerdings giebt es auch freistehende, mit der Architektur nicht verbundene Rundbilder in Assyrien, auch wenn man von den bei antiken Schriftstellern erwähnten, von uns aber in ihrem plastischen Charakter nicht genau beurteilbaren Götterbildern absieht; vier Porträtstatuen assyrischer (resp. eines altchaldaeischen) Könige stehn im britischen Museum und dasselbe enthält außerdem einen nackten weiblichen Torso, welcher als Wasserleitungsfigur gedient haben soll [12]). Aber diese Werke bilden Ausnahmen und bestimmen den plastischen Charakter der assyrischen Kunst nicht, von der man auch gegenüber diesen Statuen sagen kann, daß sie vermöge ihrer primitiven und nur ausnahmsweise gelösten Verbindung mit der Architektur (oder mit deren untergeordneten Nebenarten der Geräth- und Gefäßbildnerei) auch in den freistehenden Rundbildern von den stilistischen Principien der Architektonik bedingt und beherrscht erscheint wie die aegyptische, gegen welche Principien sie durch einfache Natürlichkeit der Formgebung verstoßen würde. Und so wird denn unter der Hand der assyrischen Bildhauer fast jede Form zum Ornament oder im Sinne der Ornamentik umgestaltet, das Nackte wie die Gewandung, das Haar, nicht nur am menschlichen Haupt und Bart, an den Mähnen und Schweifen der Pferde, wo man in dem künstlich regelmäßigen Locken- und Flechtwerk an Wiedergabe der Wirklichkeit denken könnte, sondern auch an den Körpern wilder Thiere, die Musculatur, Sehnen und Adern, fast jede Hautfalte am Thierkörper, ja selbst an einem Stab aufgereihte Zwiebeln oder Heuschrecken. Während es also die Aufgabe der aegyptischen Kunst war, ihre Gestalten zu den schlichten Trägern einer symbolisch tiefsinnigen Religion zu machen, sollte die assyrische der förmlichen und conventionellen Pracht eines caeremoniell entwickelten Herrscher- und Hoflebens entsprechen, dessen Schauplätze, die weiten Paläste, sie mit ihren, offenbar aus der Teppichstickerei hervorgegangenen Reliefen zu decoriren hatte. Daher die Tendenz zu feierlicher, wohlgeordneter, so zu sagen, caeremonieller Zierlichkeit in der ganzen Formgebung, welche vermöge der, wie gesagt, ursprünglichen Verbindung mit einer großen und prächtigen Architektonik mit Nothwendigkeit zu jener ernsten Stilisirung führen mußte, welche als das Grundprincip der assyrischen Sculptur erscheint, während die große Kräftigkeit, man sagt vielleicht noch besser: Deutlichkeit der Formgebung sich daraus wenigstens mit erklären mag, daß die größte Masse der Sculpturen das Innere nur mit gebrochenem Lichte beleuchteter Baulichkeiten schmückte.

Wenn es nun gilt den Kreis von Monumenten auf griechischem Boden, auf den wir einen maßgebenden Einfluß orientalischer Kunstübung anzunehmen haben, genauer zu bezeichnen, als dies im Vorstehenden bereits geschehn ist, so haben wir außer derjenigen sehr alten Vasenmalerei, welche mit ihrer reihenweisen Darstellung entschieden stilisirter Thiergestalten und ihren stilisirten Blumen unmittelbar an orientalische Muster anknüpft, zunächst das eine und das andere Moment in der von Homer geschilderten Kunst des heroischen Zeitalters zu nennen. Mit dieser stehn dann wieder einige Monumente der frühesten reinhistorischen Kunst

(namentlich die Lade des Kypselos) in mehr als einer Rücksicht, technisch sowohl wie stilistisch in Verbindung, während diese wiederum in manchen Hervorbringungen der fortgeschrittenern archaischen Vasenmalerei, die in ihren Gegenständen schon fast ausschließlich griechisch geworden ist (z. B. der Françoisvase), ihre Analogien finden. Nehmen wir nun aber auch bei allen diesen Denkmälern eine Abhängigkeit von den Anregungen und Vorbildern orientalischer Kunst an, so wird sich doch nicht läugnen lassen, daß einerseits diese Einflüsse immer mittelbarer werden, was auch von einer nicht geringen Zahl von ursprünglich assyrischen, von der griechischen Kunst aufgenommenen und weiter entwickelten, in dieser weitern Entwickelung nie aufgegebenen Ornamenten gilt, und daß sie andererseits diesseit der Grenze des sechsten Jahrhunderts oder wenigstens seiner zweiten Hälfte kaum noch wahrzunehmen, folglich in einem Zeitalter beschlossen sind, welches gegenüber der aus neuen Anfängen emporblühenden eigentlichen griechischen Kunstübung kaum als deren zugehörige älteste Periode gelten kann. Auf dem Gebiete der Plastik scheint der Beginn der neuen, vom Orient unabhängigen Periode durch das Auftreten des freistehenden Rundbildes, und zwar der unbekleidet dargestellten menschlichen Gestalt bezeichnet zu sein, da eine solche weder Aegypten noch mit ganz vereinzelten Ausnahmen (s. Note 12) Assyrien kennt, dessen in faltenlose Gewänder gekleidete Königsporträts nicht als Vorbilder der eigentlich griechischen Statuen gelten können. Diejenige griechische Kunst aber, welche sich in ununterbrochener Folge und organischer Entwickelung bis in die nationale Blüthezeit fortsetzt, und welche auch von der antiken Kunstgeschichtschreibung fast allein berücksichtigt worden ist, geht in der Plastik wesentlich von der Statue als dem frei im Tempel stehenden Cultusbilde aus, nicht von der architektonischen Sculptur, und sie verbindet sich mit der Architektur in freier Weise wieder erst zu einer Zeit, wo ihr Grundprincip des Naturalismus viel zu tief durchgebildet war, als daß die Architektur es hätte verändern und der Plastik mehr als den Raum und Rahmen bieten können, in den hinein sie ihre freien Schöpfungen componirt.

Und Ähnliches wie von dem Verhältniß der griechischen Kunst zu derjenigen Assyriens gilt von demjenigen zu der Kunst der Nachbarvölker, besonders der Phoenikier, Kyprier und Lykier. Je mehr die Möglichkeit einer innern Verwandtschaft mancher Erscheinungen der griechischen Kunst mit den Eigenthümkeiten der fremdländischen anerkannt wird, um so mehr erscheint es als Pflicht, die Wahrscheinlichkeit und Thatsächlichkeit dieser Verwandtschaft in jedem Falle auf's schärfste zu untersuchen, nicht aber in längst als unzulässig erkannter Weise sofort aus jeder äußerlichen Ähnlichkeit auf innern Zusammenhang zu schließen. Eine nüchterne und besonnene Kritik wird immer zuerst versuchen, ob sich die einzelnen Phasen der Entwickelung der griechischen Kunst ungezwungen aus sich selbst und aus dem ganzen Entwickelungsgange erklären lassen, und zu der Annahme fremder Einflüsse erst dann greifen, wenn diese Erklärung nicht mehr ausreicht.

Zweites Capitel.

Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland.

Um die dunkeln Jahrhunderte der griechischen Kunstgeschichte bis zu den von der homerischen Poesie geschilderten Zeiten auszufüllen steht uns ein nur sehr dürftiges Material zu Gebote, welches auch die Entdeckungen und Forschungen der neuesten Zeit nur um ein Geringes und kaum schon recht Verarbeitetes vermehrt haben. Um so gewissenhafter ist dies Wenige zu verzeichnen und um so weniger ist auch auf dasjenige zu verzichten, was uns im Gewande der Sage entgegentritt, insofern alle Sage als Tradition im Gegensatze zur Erfindung und zum Märchen historische Elemente enthält oder sich an Thatsächliches anlehnt.

Indem wir es also mit Nachrichten zunächst über uralte Bauthätigkeit und Metallbildnerei daemonisch-mythischer Kunstinnungen zu thun haben, welche der Form nach durchaus sagenhaft sind, und denen sich ähnliche Sagen über alte Holzbildnerei anschließen, soll versucht werden, den thatsächlichen Kern dieser Überlieferungen festzustellen.

Als mythische Bauhandwerker werden uns von nicht wenigen Alten die Kyklopen genannt, von denen die Sage berichtet, daß Proitos, der Herrscher von Tiryns, ihrer sieben aus Lykien zur Ummauerung seiner Burg und Stadt herbeigeholt habe. Schon Homer erwähnt (Il. 2, 559) „die ummauerte Tiryns", und in anderen Quellen heißen auch die Mauern von Argos und Mykenae Werke der Kyklopen. Bei diesen Kyklopen ist weder an die homerischen auf Trinakria zu denken noch an die blitzeschmiedenden Hesiods, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften zu fassen, welcher als das Gemeinsame der homerischen und und hesiodischen Kyklopen erscheint. In den Sagen verschiedener Völker werden die gewaltigen Bauten einer längst vergangenen Zeit, gegen die wir selbst uns zwerghaft erscheinen, als Werke der Riesen aufgefaßt; so auch hier: diese mauerbauenden Kyklopen sind riesenhafte Bauleute der Urzeit. Daß sie in der Sage aus Lykien, nach weniger guter Überlieferung aus Thrakien, herbeigeholt werden, kann sehr wohl einen historischen Kern haben, denn Lykien war ein Land, in welchem sich griechische Cultur mit der des Orients vielfach berührte, so daß der Zusammenhang zwischen Hellas und Asien grade hier thatsächlich vermittelt erscheint. Dies auch im vorliegenden Falle anzunehmen, veranlaßt besonders der Umstand, daß in ornamentalen Einzelheiten dieser uralten Riesenwerke, namentlich an dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mykenae, welches richtiger als Grabgebäude erklärt ist, Formen hervortreten, namentlich mit Spiralen gefüllte Zickzackfelder, die unbedingt ungriechisch sind, während sich ihre Elemente, namentlich aber die Spiralen in dem Goldschmucke der von Schliemann entdeckten Gräber wiederholen und hierdurch nicht nur, wie schon lange erkannt worden ist,

als auf Metalltechnik zurückgehend erwiesen werden, sondern sich, so gut wie das Grabgold, als orientalisch oder auf orientalischen Vorbildern beruhend zu erkennen geben. Ein Ornament aber, dem Anscheine nach neben einander liegende Scheiben, welches sich an der Säule des Löwenthores wiederholt (s. unten), scheint ganz speciell auf eine lykische Bauform, die an steinernen Grabfaçaden nachgebildete Rundholzdecke hinzuweisen. Wenn man demnach sehr wohl annehmen kann, daß orientalische, vielleicht in der That speciell lykische Werkmeister in Mykenae und Tiryns gearbeitet haben, so darf man die an Argolis haftende Sage von den lykischen Kyklopen nicht etwa auf alle hier in Rede stehenden, über den ganzen Boden von Griechenland, Kleinasien und den größten Theil Italiens zerstreuten Bauwerke ausdehnen; diese Bauweise wie die Ornamentik mag vom Orient aus angeregt worden sein, die Bauten selbst aber sind ihrer Mehrzahl nach unzweifelhaft Werke der Landeseinwohner, weshalb die alte Überlieferung sie auch als pelasgische bezeichnet. Denn alle Versuche zur Unterscheidung des Kyklopischen vom Pelasgischen sind als vollkommen verfehlt und nichtig erwiesen.

Es ist zweckmäßig erschienen, diese Sage von den mauerbauenden Kyklopen, auf welche der Glaube des Alterthums auch plastische Werke, die mykenaeischen Löwen (s. Fig. 2) und (Pausan. 2, 20, 7) ein Medusenhaupt in Argos zurückführte, etwas näher darzustellen, obgleich die Geschichte der Baukunst von unseren Zwecken seitab liegt, weil in der Kyklopensage sich das Verhältniß der Überlieferung zu dem Kerne des Thatsächlichen mit Klarheit feststellen läßt. Das Thatsächliche sind die Werke selbst, die bis auf unsere Zeit gekommen sind, Mauern aus den gewaltigsten Werkstücken aufgeführt, von einer solchen imposanten Großartigkeit, daß schon Pausanias sie mit Recht würdig nennt, neben den aegyptischen Pyramiden angeführt zu werden. Wenn aber die Sage sie zu Werken der Riesen machte, eben weil sie riesenhaft sind, so sehn wir doch nicht allein an den Werken selbst und an ihrer Eigenthümlichkeit, an was die Sage anknüpfte, sondern wir müssen darin, daß diese Kyklopen-Riesen zu Lykiern gestempelt werden, erkennen, daß in der Sage mehr und genauere Überlieferung und historische Wahrheit steckt, als man vielleicht auf den ersten Blick angenommen hätte.

In ähnlicher Weise werden nun auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst daemonische Innungen in besonderer Beziehung auf Metallarbeit genannt. Erstens die Daktylen, d. h. Finger, welche der Kybele Allerlei in's Werk richteten. Local sind sie am phrygischen Ida, von woher uns auch drei Einzelnamen: Kelmis (der Treiber: Hammer), Damnameneus (der Bändiger: Zange) und Akmon (Ambos) überliefert werden, und in Kreta am Idagebirge, wo sie in der Fünfzahl auftreten. Die richtige Deutung derselben kannte schon das Alterthum: die Finger sind Künstler, deswegen wurden die alten daemonisirten Metallkünstler Finger, Kunstfinger genannt, ganz ähnlich wie andere mythische Künstler Eucheir oder Eupalamos, Guthand, Geschickthand hießen. Neben ihnen erscheinen zweitens die Telchinen, ebenfalls uralte Metallarbeiter namentlich auf Rhodos in Ialysos, Kameiros und Lindos, aber auch auf Kreta und Kypros; sie machen dem Kronos die Harpe, dem Poseidon den Dreizack und sollen auch die ersten Götterbilder aus Metall verfertigt haben, was von Metallblechbeschlag zu verstehn sein wird, wie solcher im Orient üblich war. Auch ihre Bedeutung ist schon von den Alten richtig erkannt, und als specielle Einzelnamen kommen unter anderen Chryson (Goldarbeiter), Argyron (Silberarbeiter) und Chalkon (Erzarbeiter) vor.

Obgleich wir nun keine Werke besitzen, welche auf diese mythischen Metallarbeiterinnungen in der Weise zurückgeführt werden, wie die oben erwähnten Bauten und Bildwerke auf die lykischen Kyklopen, und welche daher die Realität des Kernes der Sagen so beweisen würden, wie die Mauern von Tiryns und Mykenae das Geschichtliche in der Riesensage, so dürfen wir doch an der historischen Grundlage auch dieser Sage, an uralter Metallarbeit bei metallreichen Gebirgen um so weniger zweifeln, eine je bedeutendere Stelle grade die Metallbearbeitung unter den bildenden Künsten nicht nur der ersten uns in den homerischen Gedichten genauer bezeugten geschichtlichen Epoche der griechischen Kunst einnimmt, sondern je reicher und höher entwickelt uns grade die Metalltechnik aus den urältesten Gräberfunden entgegentritt, welche über die homerische Zeit weit hinausgehn. Und wenn wir denn auch manche Einzelheiten, wie z. B. die Nachricht über die von den Telchinen gefertigten Götterbilder, nicht näher zu controliren im Stande sind, so wenig wie wir die Zeit und die Ausdehnung der Periode, auf welche sich die Sage bezieht, auch nur annähernd zu bestimmen vermögen, so wird doch immer noch daran zu erinnern sein, daß die Technik gehämmerten Metallblechs über Holzkern zur Darstellung auch von Figuren im Orient in Zeiten hinaufgeht, welche allem griechischen Kunsttreiben weit voraus liegen, und daß die Sitze der sagenhaften Metallbildnerei theils wirklich orientalische, theils solche sind, welche wir als vom Orient aus beeinflußt entweder nachweisen oder vermuthen können. Und grade aus diesem Grunde haben wir auch kein Recht, die Sage von den daemonischen Metallbildnerinnungen in ihrem Kern als unhistorisch zu verwerfen.

Nach mancherlei Sagen und nach den Ansichten des spätern Alterthums, denen zu widersprechen wir schwerlich einen ausreichenden Grund haben, wären es die Bilder der Götter gewesen, an deren Herstellung die griechische Plastik ihre ersten, kindlichen Versuche gemacht hätte. Diese Götterbilder, sofern sie menschliche Gestalten darstellten oder darstellen sollten, sind jedoch keineswegs die ältesten Cultusobjecte Griechenlands, vielmehr geht ihrem Auftreten eine, als die anikonische (bildlose) zu bezeichnende Periode unbekannter Dauer vorher[13]), in welcher die Cultusobjecte nur sichtbare Zeichen der göttlichen Gegenwart sein sollten, Gegenstände zum Theil reliquienartiger Natur, an welche sich der Cultus in mancherlei Caeremonien anlehnen konnte. Unbearbeitete Steine, Pfeiler, Säulen, Spitzsäulen, Balken und Bretter, diese letzteren aus den für heilig gehaltenen Bäumen hervorgegangen, waren diese ältesten Cultusobjecte.

Aus ihnen leitete man in früherer Zeit die menschlichen Götterbilder durch Vermittelung der Hermen ab, indem man annahm, daß, um das Zeichen in nähere Beziehung zur Gottheit zu bringen, man den Balken und Klötzen einzelne besonders bezeichnende Theile hinzugefügt habe, Köpfe von charakteristischer Form, Ansätze der Arme, an welche Kränze gehängt wurden, oder ganze Arme, welche die Attribute hielten. Diese nur scheinbar organische, in Wirklichkeit ganz mechanische Ansicht von dem allmählichen Werden der Statue ist jedoch weder in der Theorie scharf durchzuführen noch auch historisch nachweisbar. Im Gegentheile steht es zunächst als historische Thatsache fest, daß, sowie das Bedürfniß von Bildern erwachte, welche die Gottheiten darstellen sollten, und das kann nur unter dem Einflusse der das Götterthum rein menschlich darstellenden Sagenpoësie und ganz besonders ihrer höchsten Entwickelung im Epos geschehn sein, alsbald an die Stelle der rohen Objecte vollständige Götterbilder traten. Mit

dieser historischen Thatsache, welche zuerst nachgewiesen zu haben Thiersch's bleibendes Verdienst ist, wird sich auch die Theorie schließlich viel besser vertragen, als mit der Annahme der Herme als der Übergangsstufe zur ganzen Statue. Denn wer einmal das Bedürfniß fühlte, einen Kopf und Arme zu bilden, und wer diese bilden konnte, der konnte eben so gut auch noch Beine hinzufügen, und damit seinem Verlangen nach einem menschlich gestalteten Götterbilde genügen.

Und eben so wird die historische Thatsache des unvermittelten Übergangs der bildlosen Epoche in die ikonische, Götterbilder menschlich gestaltende, das, was sie auf den ersten Blick Überraschendes hat, verlieren, wenn man nur die Frage nicht dadurch verwirrt, daß man den unvermittelten Übergang zu einem ebenso plötzlichen und vollends zu einem allgemeinen macht, wenn man sich nur nicht einredet, die ältesten Götterbilder haben mehr geboten als die allerroheste Andeutung der menschlichen Gestalt, etwa so wie sie uns in den Idolen entgegentritt, welche in den mykenaeischen und in sonstigen ältesten Gräbern gefunden worden sind, und wenn man endlich nur von allen den Daten absieht, welche die Sage darbietet, indem sie die ältesten Götterbilder an diesen oder jenen Heros als Werkmeister oder Stifter anknüpft.

Die ältesten Götterbilder nun, welche auf spätere Zeit kamen, waren aus Holz geschnitzt (Xoana), nicht, wie man angenommen hat, weil der organische Stoff des lebendigen Holzes geeigneter erschien, zum Abbild der Gottheit, welches zugleich als ihr Sitz (ἕδος) betrachtet wurde, zu dienen, als der leblose und kalte Stein, denn unter den ältesten Cultobjecten waren eben so viele Steine wie Hölzer; sondern das weiche Holz wurde vorgezogen, weil es sich der Bearbeitung leichter darbot. Da man nun in den allermeisten Fällen weder die Meister dieser uralten Bilder noch die Zeit ihrer Entstehung kannte, oder selbst zu kennen vermeinte, und da sie zugleich als uralt für besonders heilig galten, so bezeichnet die Sage dieselben in verschiedenen Wendungen als vom Himmel gefallen (διοπετῆ). In anderen Fällen glaubte man alte Götterbilder auf die Stiftung und Weihung bestimmter Heroen- und Heroinen, von Danaos an bis auf Orestes und Iphigenia zurückführen zu können, in einem Falle, bei dem ältesten Holzbilde der Hera in Argos nannte man auch einen Künstler, Peirasos, Argos' Sohn, in einem andern, bei dem ältesten Steinbilde der Göttermutter am Sipylos, Broteas, Tantalos' Sohn. Wo sonst einzelnen Künstlern Bildwerke dieser ältesten Art beigelegt werden, geschieht dies erst durch Mißverständniß späterer sagenhafter und geschichtlicher Überlieferung, während diese Künstler aus Gründen, die ihrer Zeit angeführt werden sollen, ungleich später, selbst in historische Zeit anzusetzen sind.

Von der Gestalt dieser ältesten Holzbilder können wir uns kaum eine bestimmte Vorstellung machen. Späte antike Quellen, aber nur solche, schildern die sogenannten vordaedalischen Götterbilder, welche angeblich Daedalos verbessert haben soll (s. unten), als völlig gradestehend, mit ungetrennten Beinen, die Arme am Körper anliegend, die Augen geschlossen. Die Unzuverlässigkeit, ja die völlige Werthlosigkeit dieser verallgemeinernden und höchstens vielleicht in einzelnen Fällen zutreffenden Angaben unterliegt jedoch keinem Zweifel. Wollte man sich aber, um von den ersten und rohesten Darstellungen der menschlichen Gestalt ein Bild zu gewinnen, an die schon erwähnten kleineren Thonfiguren (Idole) aus den ältesten Gräbern halten, bei welchen allerdings weder Arme noch Beine noch auch

Gesichter ordentlich ausgeprägt sind, so würde man, abgesehn von der Frage, ob dieselben griechisch und nicht vielmehr fremdländischer Import sind, in Gefahr gerathen, den bestimmenden Einfluß des Materials und daneben auch des Maßes auf die Gestaltung außer Acht zu lassen. Und dasselbe gilt von gewissen an verschiedenen Orten Griechenlands, namentlich auf mehren Inseln und in Athen zu Tage gekommenen kleinen weiblichen Idolen aus Marmorsplittern [14]), welche mit kaum oder gar nicht erkennbarem Gesicht, dagegen deutlich ausgeprägten Brüsten, unter diesen gekreuzten Armen und steif neben einander stehenden Beinen gebildet sind. Denn auf ihre Gestaltung hat das Material in der augenscheinlichsten Weise bestimmenden Einfluß gehabt und man würde sehr wahrscheinlich gröblich irren, wenn man annehmen wollte, daß die in Holz geschnitzten Bilder mit ihnen übereingestimmt haben. Wenn aber endlich manches dieser alten Götterbilder in späteren Kunstwerken, namentlich in Vasenbildern, dargestellt ist, so zeigt doch sowohl die genauere Betrachtung des Stils jedes einzelnen dieser Gemälde, wie namentlich die Vergleichung mehrer derselben gleichen Gegenstandes untereinander, daß die Maler eine genaue Darstellung ihres wirklichen Stils nicht gegeben haben, wahrscheinlich gar nicht geben wollten. Man kann sich daher höchstens ganz im Allgemeinen die Götterbilder der ältesten Zeit aus diesen späten Darstellungen vergegenwärtigen, und muß auch dies mit großer Vorsicht thun, um sich nicht falsche Eindrücke einzuprägen, welche dem Verständniß der weiteren Entwickelungen nur hinderlich sein können.

Dieselben Schriftsteller, welche von einer gemeinsamen Gestaltung der ältesten Holzschnitzbilder berichten, und einige andere, aber ebenfalls nur späte Quellen nennen als Verbesserer in der Darstellung der Holzbilder und als Reformator der Kunst Daedalos [15]), dessen Name, abgeleitet von dem Zeitworte δαιδάλλειν, welches im weitern Sinne jede Art von technischer Kunstfertigkeit, im engern Sinne „schnitzen, bildschnitzen" bedeutet, in diesem Sinne auf die Holzbilder (ξόανα) als „Schnitzbilder" (δαίδαλα) angewendet wurde (vgl. Pausanias 9, 3, 2). Dieser Daedalos, ursprünglich eine ganz und gar mythische Figur, welchem die Sage allerlei fabelhafte Bauten, wie das kretische Labyrinth, und dergleichen Bildwerke, wie die Kuh der Pasiphaë beilegte, wurde nach und nach, hauptsächlich durch die attische Sage, welche ihn auch zum Sohne des Palamaon (Handmann) oder Eupalamos (Geschickthand, d. i. Handwerker) machte und damit die Kunst als Sproß des Handwerks bezeichnete, immer mehr als Werkmeister (Handwerker und Künstler) ausgeprägt und galt wie einerseits als Patron der Tischlerinnung, so andererseits als derjenige der attischen Bildschnitzer und Bildhauer, wie der Umstand zeigt, daß diese bis in die späte Zeit hinab ihr Geschlecht von Daedalos ableiteten, und daß „Nachkommen des Daedalos" (Daedaliden) mit „altattischen Bildnern" gleichbedeutend gebraucht wird. Daedalos aber muß wenigstens schon zu Platons Zeit als Bildhauer oder Bildschnitzer gegolten haben. Denn nur so läßt sich der Ausspruch Platons (Hipp. mai. p. 282) verstehn: Die Bildhauer behaupten, daß Daedalos, wenn er jetzt (zu Platons Zeit) solche Werke arbeiten wollte wie die, von denen er den Namen hat, sich lächerlich machen würde. Es muß also schon damals außer dem Sessel im Tempel der Athena Polias in Athen, welchen Pausanias (1, 27, 1) als Werk des Daedalos bezeichnet, gewisse Statuen oder Holzbilder gegeben haben, welche man auf den zu einer menschlichen Persönlichkeit gewordenen Daedalos zurückführte, wie deren später, zu Pausanias Zeit,

eine ganze Anzahl in verschiedenen Städten Griechenlands gezeigt und von dem Periegeten einzeln angeführt wird. Und eben so offenbar müssen diese von großer Alterthümlichkeit und von wenig entwickeltem Kunstwerthe gewesen sein, wie dies aus Platons Ausspruch hervorgeht, mit welchem das Urteil des Pausanias (2, 4, 5), was Daedalos gearbeitet habe, das sei noch „wunderlich anzuschauen", übereinstimmt. Denn daß der ziemlich bigotte Pausanias gleichwohl „etwas Göttliches" in ihnen wittert, will Nichts bedeuten, da es mit der Heiligkeit der dem Cultus dienenden Holzbilder in offenbarem Zusammenhange steht. Ein bestimmtes Urteil über stilistische Eigenthümlichkeiten der daedalischen Xoana ist aber mit dem Hinweis auf ihre Alterthümlichkeit und Wunderlichkeit nicht ausgesprochen und wenn die oben erwähnten späten Quellen den daedalischen Stil gegenüber demjenigen der vordaedalischen Bilder eben so generell dahin definiren, Daedalos habe die bis dahin ungetrennten Füße zum Ausschritte getrennt, die bis dahin anliegenden Arme erhoben gebildet und die geschlossenen Augen geöffnet, durch welche Verbesserungen seine Statuen den Eindruck großer Lebendigkeit gemacht hätten, so würde der Werth solcher allgemeinen Angaben mit demjenigen der eben so generellen Angaben über die vordaedalischen Bildwerke auch dann dahinfallen, wenn man — ganz abgesehn davon, daß Pausanias (9, 40, 4) die delische Aphrodite des Daedalos als Herme bezeichnet — nicht guten Grund hätte, anzunehmen, daß alle diese unter einander übereinstimmenden Angaben auf einen unglücklichen Versuch zurückgehn, das wirkliche oder magische Leben der Gebilde des zu einer Art von Zauberer und Tausendkünstler gewordenen Daedalos pragmatisch aus dem künstlerischen Eindruck ihrer Lebendigkeit zu erklären.

Aus dem Vorstehenden ergiebt sich ohne Weiteres, wie völlig nichtig jede chronologische Berechnung des Daedalos sein müsse, mag man ihn als Person zum Zeitgenossen des Theseus und Minos machen und in das 14. Jahrhundert v. u. Z. hinaufrücken oder die Periode der angeblichen daedalischen Werke ein oder mehre Jahrhunderte später ansetzen. Auch aus der Erwähnung des Daedalos in der Ilias läßt sich für die Zeit „daedalischer" Bildnerei kein Anhalt gewinnen, da es mindestens sehr zweifelhaft ist, ob in dieser Stelle von Daedalos als bildendem Künstler die Rede ist. Homer sagt nämlich in der Beschreibung der Reliefe, mit denen er Hephaestos den Schild des Achill schmücken läßt (Il. 18, 590 ff.) nach der Voß'schen Übersetzung allerdings

> Einen Reigen auch schuf der hinkende Feuerbeherrscher
> Jenem gleich, den vordem in der vielbewohneten Knossos
> Daedalos künstlich gemacht der lockigen Ariadne.
> Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfraun
> Tanzeten, all' einander die Händ' am Knöchel sich haltend.

und mehre antike Schriftsteller erwähnen dies Product wenn auch in sehr unbestimmter Weise, so doch als Kunstwerk, während Pausanias angiebt (9, 40, 2), daß der daedalische „Choros" der Ariadne noch seiner Zeit in Knossos vorhanden war, und zwar als Relief von weißem Marmor. Allein so wie die Echtheit dieses Reliefs in keiner Weise angenommen werden kann und sein hohes Alter schon des Materials wegen höchlich verdächtig ist, so darf nicht verkannt werden, daß das Wort, welches der homerische Originaltext gebraucht: „Choros" viel wahrscheinlicher einen Tanzplatz, als einen Reigen bedeutet, und daß der Dichter demgemäß den

Hephaestos den Tanzplatz, welchen Daedalos der Sage nach in Knossos hergestellt hatte, nachahmen und mit einem Reigen von Jünglingen und Jungfrauen beleben läßt. Und somit wird Daedalos auch hier wie in der Sage von der Erbauung des Labyrinthes als Baumeister, nicht aber als bildender Künstler bezeichnet.

Der Nachweis der Undatirbarkeit des Daedalos als Bildschnitzer und der eine gewisse Stilentwickelung darstellenden daedalischen Schnitzbilder ist aber deswegen für die gesammte Geschichte der griechischen Plastik von großer Bedeutung, weil die Kunstgeschichte durch diesen Nachweis von dem Zwange befreit wird, mit der schon in fernen Jahrhunderten bis zu einem bestimmten, griechischer Kunstweise entsprechenden Grade der Entwickelung gelangten Darstellung der menschlichen Gestalt zu rechnen. Denn hierdurch geräth sie in Schwierigkeiten, welche sich allerdings auf mehr oder weniger künstliche Weise beseitigen lassen, oder deren Beseitigung man wenigstens versucht hat, deren Wegfall aber sehr wesentlich dazu beiträgt, das ganze Bild des Entwickelungsganges der ältesten Kunst auf griechischem Boden klarer und einfacher zu gestalten. Wenn nämlich die Anfänge der eigentlichen, nationalgriechischen Kunst sich kaum früher, als im 7., höchstens im 8. Jahrhundert v. u. Z. nachweisen lassen, so blieb zwischen ihnen und den angeblichen daedalischen Holzbildern, welchen man doch den Charakter dessen, was die griechische Kunst von der Kunst anderer Völker unterscheidet, nicht absprechen kann, wenn man diese mehre Jahrhunderte weiter hinauf datirte, eine schwer, wenn überhaupt zu überbrückende Kluft bestehn. Dasjenige dagegen, was an thatsächlich aus den vorhomerischen Zeiten stammenden Monumenten auf uns gekommen ist, unterscheidet sich so wesentlich von dem eigentlich Griechischen, daß man es als unter fremden Einflüssen stehend von den griechischen Kunstanfängen scheiden kann, und auch in der von den homerischen Gedichten geschilderten Kunst zeigen die Keime des eigentlich Griechischen sich noch so schwach, daß sich sehr wohl begreifen läßt, wie dieselben erst geraume Zeit nach Homer zu einer Gestaltung erwachsen sind, von der aus sich eine von den fremden Einflüssen wesentlich befreite griechische Kunst in ununterbrochener Weiterentwickelung entfalten konnte.

Unter den auf griechischem Boden erhaltenen Monumenten aus den vorhomerischen Perioden nehmen bis jetzt den wichtigsten Platz einige der den Funden von Mykenae angehörenden Kunstwerke ein, aber allerdings nur einige derselben. Denn wenn hier dem Gegenstande dieses Buches gemäß von vorn herein von Allem abgesehn werden muß, was der Gefäß- und Geräthbildnerei und der bloßen Ornamentik angehört, so können hier auch diejenigen Stücke nicht besprochen werden, welche, wie z. B. der wundervoll gearbeitete silberne Kuh- oder Ochsenkopf mit vergoldeten Hörnern (Schliemann, Mykenae S. 250 f. Fig. 327/8), der kleine goldene Löwe (a. a. O. S. 410. Fig. 532) und einiges Andere, ganz offenbar fremdländische (kyprisch-aegyptische?) Importartikel sind, so lehrreich im ganzen Zusammenhange die Thatsache sein mag, daß sich dergleichen Fremdes in uralt griechischen Gräbern gefunden hat. Hier kann es sich nur um diejenigen Gegenstände handeln, welche mit größerer oder geringerer Gewißheit als an Ort und Stelle verfertigt gelten können, und zwar nicht nur durch Ausstanzen importirter Formsteine, wie dies von der größten Masse des „Grabgoldes“ von Mykenae mit aller Wahrscheinlichkeit wird gesagt werden können.

Unter den am Orte selbst hergestellten Kunstwerken aber nehmen ohne Zweifel

auch jetzt noch die erste Stelle ein die schon seit langer Zeit bekannten und viel besprochenen Löwen am s. g. Löwenthor von Mykenae (Fig. 2), die schon Pausanias, der sie wahrscheinlich noch ganz erhalten sah, als solche bezeichnet, während etliche Neuere aus ganz unzulänglichen Gründen andere Thiere, namentlich Wölfe, erkennen wollen. Diese Löwen bilden in starkem Halbrelief die architektonische Ornamentsculptur der großen Platte, mit welcher eine dreieckige Öffnung über der Oberschwelle des Burgthors geschlossen ist. Das Material ist nicht etwa grüner Marmor, wie man gesagt hat, sondern derselbe graugelbe und feste Kalkstein, aus

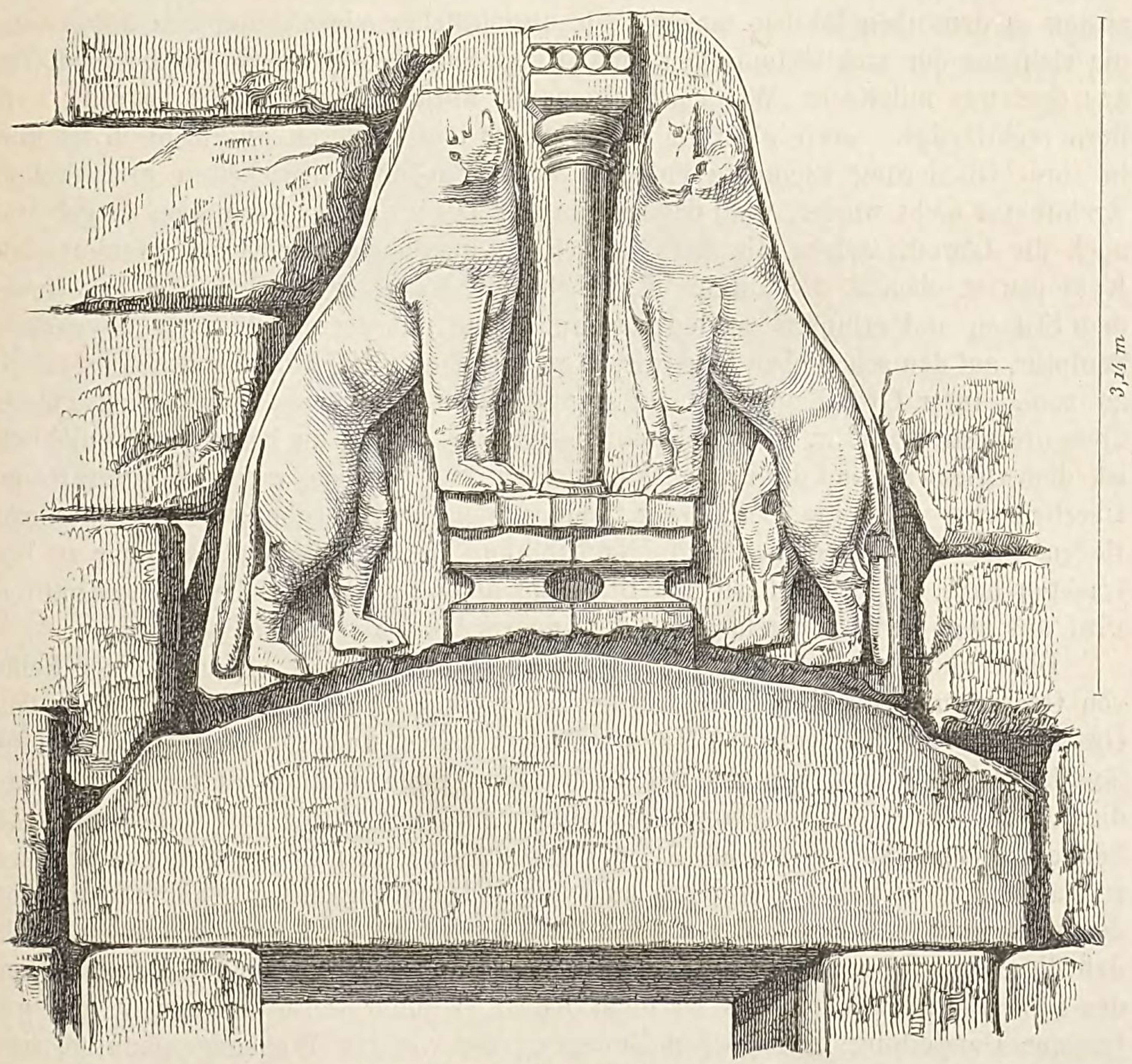


Fig. 2. Die mykenaeischen Löwen.

dem das Thor und die Mauer erbaut sind. Die Löwen, deren nach außen gerichtete und der Materialersparniß wegen aus eigenen Stücken gearbeitet und in die Hälse eingezapft gewesene Köpfe verloren gegangen sind, stehn nach Maßgabe eines aus dem Oriente weithin durch die classischen Länder verbreiteten Gebrauches [16]) als Wappenthiere, ungefähr nach Art der auch bei uns gebräuchlichen, zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet, die von eigenthümlicher Form, vielbesprochen und künstlich, bis jetzt aber schwerlich genügend gedeutet ist, und werden wohl als Wächter des Stadtthores aufzufassen sein, in einer Bedeutung, die sie

auch sonst noch vielfach, besonders da haben, wo die Kunst sie paarweise gegen einander stellt. Wir dürfen annehmen, daß die Köpfe der Thiere, so weit es der Bildhauer vermochte, im lebhaften Ausdruck der Wuth dem Fremden und Feinde entgegen grinsend dargestellt waren; die Körper sind im Ganzen mit nicht geringem Naturgefühl wenn auch nicht in allen Theilen correct gemeißelt; dennoch hat die Behandlung der Formen einerseits etwas Schlaffes und Weiches, welches ohne Zweifel der Nachahmung der in der Metallblechtechnik natürlichen Formen oder der Gewöhnung der Künstler an diese Formen zuzuschreiben sein wird, während sich andererseits der Einfluß conventioneller Haltung, sogenannter Stilisirung in denselben fühlbar macht, d. h. absichtlicher Abweichung von der Natur, die sich aus der architektonischen Anlage und dem decorativen Zweck der Sculptur, aus dem was mit Recht „Wappenstil" genannt worden ist, nicht nur begreift, sondern rechtfertigt. Sowie aber die Säule zwischen den Löwen ungriechisch ist und in ihrer Gliederung Elemente enthält, welche in der entwickelten griechischen Architektur nicht wieder, wohl dagegen in der lykischen vorkommen, so gehören auch die Löwen, welche die Sage denselben, angeblich aus Lykien stammenden Kyklopen (s. oben S. 25) zuschreibt, welche die Mauer erbaut haben sollen, fremdem Stil an und erinnern an den Zusammenhang mit der stilisirenden assyrischen Sculptur, auf den schon oben hingewiesen wurde, ohne gleichwohl eigentlich assyrisch zu sein. Ihrer Grundlage und ihrer gesammten Formengestaltung nach gehört diese urälteste Sculptur, für welche ein bestimmtes Datum zu berechnen unmöglich ist, dem Orient an und die Frage kann nur sein, ob man sie, wohin die litterarische Überlieferung weist, gradezu als ein Product fremder Kunstübung auf griechischem Boden, oder als eine einheimische Nachahmung fremdländischer Vorbilder zu betrachten habe. Der vergleichende Blick auf andere mykenaeische Steinsculpturen wird uns aber geneigt machen, für die erstere Alternative zu entscheiden.

Diese anderen, hier zu vergleichenden Steinsculpturen bestehn in einer Reihe von Grabsteinen mit Relief, welche die Schliemann'schen Ausgrabungen über den Gräbern auf der Akropolis zu Tage gefördert haben und von welchen drei hinlänglich erhalten sind, um eine stilistische Beurteilung möglich zu machen. Allerdings wird sich diese, so lange die Monumente nur durch die Abbildungen in Schliemanns „Mykenae" (S. 59, 91, 97) bekannt sind, in sehr bescheidenen Grenzen zu halten haben; soviel aber lehrt auch die Betrachtung dieser Abbildungen, von denen diejenige von S. 91 hier als Fig. 3. a wiederholt wird, auf den ersten Blick, daß diese Reliefe ungleich roher, unbehilflicher und kindlicher sind, als die Löwen des Löwenthores. Allein das ist nicht Alles; vielmehr weist die relativ gut gelungene Darstellung der heftigen Bewegung des vor den Wagen gespannten, sehr wunderlich, fast wie ein Ochse gestalteten Pferdes gegenüber der ganz verfehlten Bewegung der menschlichen Figuren auf die Nachahmung von Vorbildern hin, welche für jenes, nicht aber für diese unmittelbar zu benutzen waren. Und diese Vorbilder brauchen wir auch nicht weit zu suchen, vielmehr bieten sie sich in Goldarbeiten dar, welche in den mykenaeischen Gräbern selbst gefunden sind, aber sicher nicht dort einheimischer Technik angehören. Fig. 3. b stellt ein solches Monument, einen gravirten goldenen Ring dar (aus Schliemann a. a. O. S. 259 Fig. 334), dessen Figuren mit denen des Grabstelenreliefs Vergleichungspunkte genug bieten und, um nur auf diesen einen Umstand hinzuweisen, in den fehlerhaft hoch sitzenden, emporgebäumten Schweifen der Pferde deutlich das Vor-

bild zeigen, welches oder dessen gleichen der mykenaeische Steinmetz vor Augen hatte und dessen Übertragung in größere Formen ihm nur sehr mangelhaft gelang. Stellen aber diese Grabreliefe einigermaßen die Summe dessen dar, was die einheimische Steinsculptur der Zeit in Mykenae vermochte, so werden wir ihr die unvergleichlich besseren Löwen nicht mehr zuschreiben dürfen, sondern diese mit anderen eben so gelungenen und zum Theil noch weit vorzüglicheren Thierdarstellungen aus den mykenaeischen Funden zusammen zu gruppiren haben, welche ganz gewiß Importartikel einer weit überlegenen fremdländischen Technik sind.

Dagegen werden die aus Goldblech getriebenen Gesichtsmasken, welche als die ältesten einer ziemlich bedeutenden Anzahl gleichartiger Monumente [17] in

3 b.

3 a.

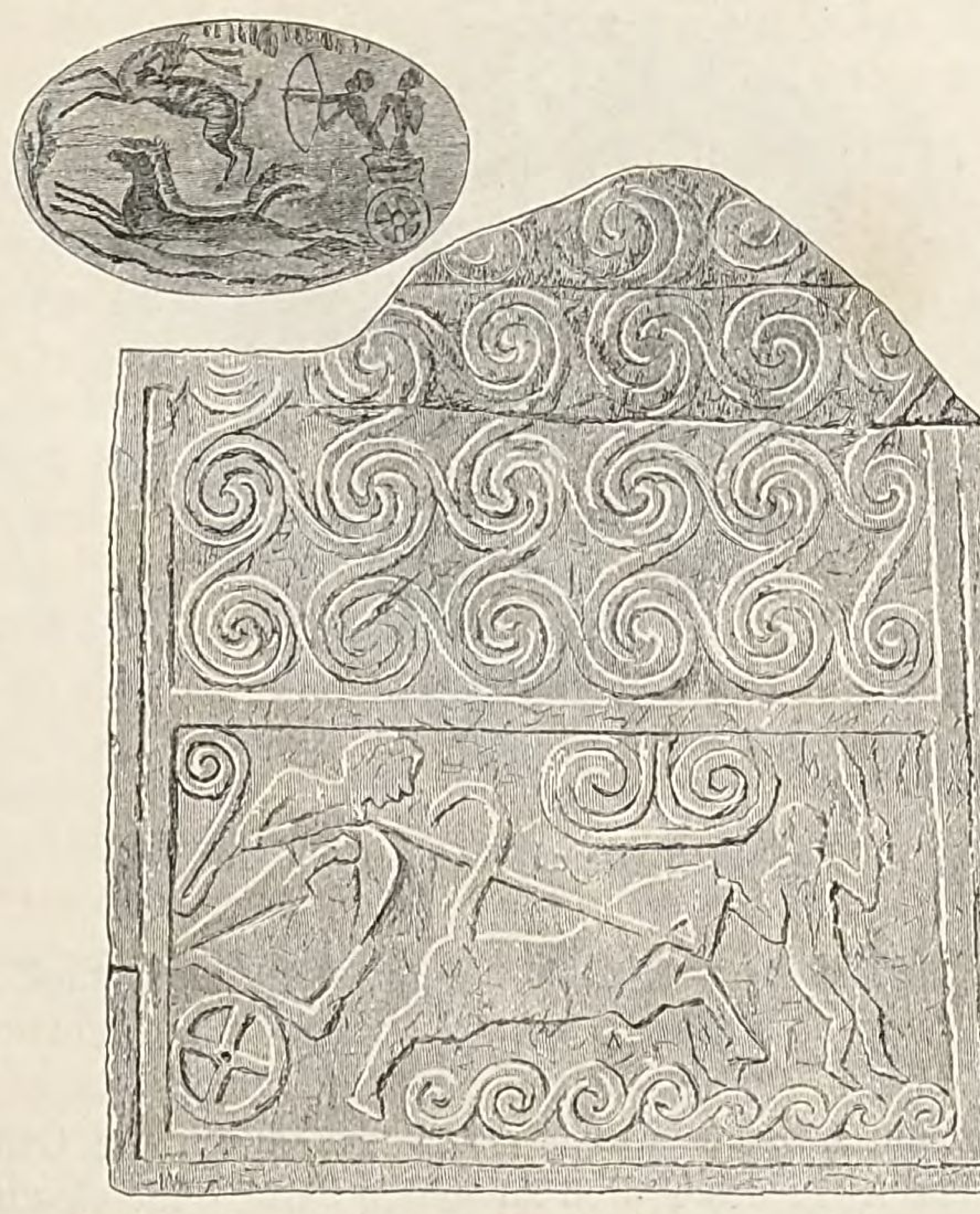


Fig. 3 a. Grabstein und 3 b. Goldring aus Mykenae.

den Gräbern der Akropolis gefunden worden sind, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit als einheimische Producte zu gelten haben, insofern die Verschiedenheit der in ihnen dargestellten Gesichtstypen die Absicht erkennen läßt, sie den Verstorbenen porträtähnlich zu bilden, was zunächst den Gedanken an ausländischen Import selbstverständlich ausschließt. Aber auch der Stil dieser Gebilde, deren besterhaltenes und relativ am besten gearbeitetes Exemplar Fig. 4 wiedergiebt (nach Schliemann a. a. O. S. 332 Fig. 474), nöthigt schwerlich, an fremde, in Mykenae angesiedelte Künstler zu denken. Denn wenngleich die Arbeit an dieser Maske — und das kann man auch von den übrigen sagen — derjenigen an den Grabstelen überlegen ist und auf eine längere oder häufigere Übung dieser Goldblechtechnik als der Steinsculptur hinweist, so zeigen die Formen doch, verglichen nicht allein

mit denjenigen an den fremden in Mykenae gefundenen Monumenten aus getriebenem Metall (wie namentlich dem schon erwähnten schönen Stierkopfe bei Schliemann Fig. 327 und 328), sondern auch mit denen der Löwen eine so primitive Rohheit, daß sie sich weit eher mit den Grabstelenreliefen, als mit jenen anderen Monumenten zusammenstellen lassen. Am meisten Verständniß zeigt noch die in den Formen am schärfsten hervortretende Nase nebst den Brauen, doch sind die Nasenflügel nur ungefähr angedeutet; ganz schematisch ist der festgeschlossene und grade geschlitzte Mund mit den schmalen Lippen, formlos sind Stirn und Wangen und die Ohren, deren Windungen fast nur durch eines der in Mykenae unzählbar häufigen spiraligen Ornamente wiedergegeben sind, erscheinen wie



Fig. 4. Todtenmaske aus Mykenae.

an den Kopf nur äußerlich angeklebt. Ganz wunderlich sind die Augen gebildet und man weiß nicht recht, ob man sie für weit geöffnet und die sie umrändernden flachen Wulste für die Lider halten soll, wobei dann der von einem horizontalen Schlitz durchzogene Augapfel als das durch die Oeffnung hindurch sichtbare, geschlossene Auge des Todten zu gelten hätte, oder ob wir uns die Augen der Maske selbst als geschlossen vorstellen sollen, wobei jene Wulste nur bestimmt sein könnten, die Augen in ihrer Gesammtform zu zeichnen. Die Haare an dem Kinn- und Backenbart, an dem mit den Spitzen nach oben gedrehten Schnurbart sowie an den Brauen sind durch mehr oder weniger unregelmäßige Strichelung angegeben, das ganze Werk aber, obgleich man ja anerkennen mag, daß das Gesicht den griechischen Typus zeigt, macht einen durchaus barbarischen Eindruck. Dasselbe gilt von denjenigen anderen mykenaeischen Metallarbeiten, welche man allenfalls auf einheimische Technik zurückführen kann, wie z. B. dem plumpen silbernen Gefäß in Form eines Hirsches (bei Schliemann S. 296 Fig. 376) verglichen mit dem schönen kleinen Widder oder Steinbock auf der gewiß importirten goldenen Haar- oder Tuchnadel (bei Schliemann S. 288 Fig. 362) und was dergleichen mehr sein mag. Von griechischem Stil ist in diesen Monumenten noch keine Rede, sie zeigen entweder die Nachahmung fremden Stils oder erscheinen

als roh naturalistische Versuche einer noch nicht zu eigener Formenauffassung gelangten primitiven Kunst.

Neben diesen mykenaeischen Monumenten ist als höchst alterthümliches Product kleinasiatischer Plastik nur die Niobe am Berge Sipylos zu nennen, von der eine Abbildung nicht gegeben werden kann [18]). Dieselbe wird schon in der Ilias 24, 613 in folgenden, wenn auch eingeschobenen Versen erwähnt:

Jetzo dort in den Felsen auf einsam bewanderten Berghöhn
Sipylons
Dort, obwohl durch die Götter ein Stein, fühlt jene ihr Leiden.

Auch spätere antike Schriftsteller kennen sie, halten sie aber zum Theil für ein Naturspiel, was freilich durch Untersuchungen neuerer Reisenden als augenfälliger Irrthum erwiesen ist, wie dies auch Photographien des Gebildes bestätigen. Am genauesten beschreibt Pausanias (1, 21, 5), mit dem Quintus Smyrnaeos (Posthom. 293 ff.) in auffallendem Grade übereinstimmt, das Bildwerk: „Diese Niobe, sagt er, sah ich als ich auf dem Berge Sipylos war; in der Nähe ist sie ein rauhes Gestein, das, wenn man nahe dabei steht, gar nicht das Bild einer Frau, weder das einer trauernden noch sonst einer darbietet; wenn man sich aber etwas weiter entfernt, meint man wirklich eine weinende und niedergebeugte Frau zu sehn.“ Alles dies wird durch das wieder aufgefundene und von mehren neueren Reisenden besuchte Bildwerk bestätigt, welches anderthalb Stunden von Magnesia 200′ hoch in einer vertieften Nische in Hochrelief aus dem lebendigen Felsen gemeißelt ist, und zwar der Art nur aus dem Groben, daß man die dreifach lebensgroße Figur nur in beträchtlicher Entfernung als das erkennt, was sie ist, eine sitzende Frau mit geneigtem Kopfe und über einander in den Schooß gelegten Händen in unverkennbarer, Homers Verse bestätigender Haltung der Trauer. Diese ist denn auch das bemerkenswertheste Moment zur Beurteilung des Stils dieser uralten Sculptur, welche leider bisher in so ungenügenden Zeichnungen bekannt ist, daß sie im Übrigen gradezu stillos scheinen könnte, so daß auch hier keine eingehendere Analyse gegeben werden kann [19]). Die ganze Art der Anbringung dieses Reliefs, obwohl auf griechischem Boden nicht unerhört, entspricht doch überwiegend orientalischer Sitte und findet in verschiedenen Gegenden Kleinasiens und des innern Orients nicht wenige Parallelen. Dennoch wird man diese Niobe, die wirklich eine solche und nicht etwa eine verkannte phrygische Göttermutter ist, als ein griechisches Werk, als Arbeit der Magneten, eines von Urzeiten her grade am Sipylos angesiedelten, aber mit innerasiatischen Stämmen in lebhafter Berührung gewesenen griechischen Stammes zu betrachten haben.

Das ist einstweilen Alles, was wir von Monumenten dieser ältesten Epoche der Plastik in Griechenland kennen, da die Architravplatten des Tempels von Assos in Troas (s. unten) in die Periode, von der hier die Rede ist, unbedingt nicht hinaufdatirt werden können, wie dies hier und da geschehn ist.

Drittes Capitel.

Die Kunst des homerisch-heroischen Zeitalters.[20])

Gegenüber den dürftigen Nachrichten und Monumenten, welche im vorigen Capitel als das einzige Positive über plastische Kunst zusammengestellt werden konnten, das wir aus der vielleicht viele Jahrhunderte langen Culturperiode der Griechen bis auf die Zeit Homers wissen, bietet uns ein ungleich mannigfaltigeres Bild des Kunstbetriebes diejenige Zeit, welche die homerischen Gedichte darstellen. Ehe wir es versuchen, von diesem Kunstbetrieb, sofern er nicht ausschließlich architektonisch ist, eine übersichtliche Schilderung zu entwerfen, wird ein Wort über Homer, der außer Einigem im Hesiod, ein paar Fragmenten der kyklischen Epiker und einigen sonstigen mythischen Nachrichten für diese Periode unsere einzige Quelle ist, und über die Glaubwürdigkeit der homerischen Poesie sowie über die Frage am Orte sein, welche Zeit, also auch die Kunst welcher Zeit diese Poesie schildert, ob die, in welche man den Dichter ansetzt, also etwa das 9. Jahrhundert, oder die seiner Helden, als welche man das 12. Jahrhundert herausgerechnet hat?

In Beziehung auf die Frage über Homers Glaubwürdigkeit hat ein alter Schriftsteller, der unter Herodots ehrwürdigem Namen ein Leben des Homer hinterlassen hat (Pseudo-Herod. Vita Hom. 37) einen Ausspruch gethan, den wir, frei, aber sinngetreu übersetzt, unserer Antwort zum Grunde legen können; er sagt nämlich: ein Dichter muß entweder eine reine Idealwelt frei erfinden oder die ihm bekannte reale Welt als Voraussetzung seiner Poesie benutzen. Das ist ohne Zweifel eine aesthetische Nothwendigkeit. Ist nun die in den homerischen Gedichten geschilderte Welt eine frei erfundene ideale? Gewiß nichts weniger als dies! Und zwar schon deshalb nicht, weil Homers Poesie keine Märchenpoesie, sondern Sagenpoesie ist, d. h. weil ihr Stoff und Gegenstand nicht in dem Hirn des Dichters — wenn es denn ein Dichter war — entsprang, sondern in der Sage und dem Glauben der griechischen Nation gegeben ist. Daß aber auch die Sage von Troia und dem troischen Kriege so gut wie alle Sage einen historischen Kern hat, das ist durch die neueren Forschungen so ziemlich über allen Zweifel festgestellt. Zweitens ist zu betonen, daß Homers Poesie eine durchaus naive ist, eine Poesie, der es fern liegt, Wunder auf Wunder zu häufen, um den Hörer in eine Art Rausch zu versetzen, wie die Märchen von „Tausend und einer Nacht“, sondern welcher die Realitäten des Lebens alle, soweit sie überhaupt in den Kreis ihrer Darstellung fallen, wichtig und bedeutend erscheinen, eine Poesie, welche die Hütte und den Schweinestall des Eumaeos mit gleicher Liebe schildert, wie den Palast des Phaeakenkönigs Alkinoos. Dazu kommt ferner die durchgreifende Folgerichtigkeit von Homers Schilderungen, welche sich auf alle Richtungen und Erscheinungen des Lebens bezieht, und die nur bei vollkommener Ehrlichkeit in der Darstellung des Bekannten möglich ist, nicht aber weder bei barer Erfindung noch bei absichtlicher Entstellung des Wirklichen. Homers Schilderung der staatlichen, rechtlichen und sittlichen Zustände des Heldenzeitalters stimmen nicht allein mit dem überein, was die Theorie über die Formen des sich bildenden Staates aufstellt, sondern es findet

von diesen Zuständen auf vielen Punkten ein sichtbarer Übergang in historisch genau bekannte Verhältnisse statt. Haben doch auch die Alten Homers Schilderungen des Heldenalters ihrer Nation auf keinem Punkte bezweifelt, und wie wäre das denkbar, falls die dargestellten Zustände eine dem Wirklichen widersprechende Phantasie des Dichters wären?

Finden wir nun also Homers Darstellungen der staatlichen, rechtlichen, geselligen, sittlichen Einrichtungen der Heroenwelt durchaus glaubwürdig, mit welchem Rechte wollen wir da seine Schilderungen der Künste dieses Zeitalters unglaubwürdig nennen? Aber auch auf diesem Punkte sind wir nicht ganz von ausdrücklichen Beweisen verlassen. In Betreff der bildenden Kunst wird sich weiter unten Gelegenheit bieten darauf aufmerksam zu machen, daß auf mehr als einem Punkte das von Homer Berichtete sich einerseits mit manchen der neuerdings gefundenen Kunst- und Kunstgewerbeproducte mehr oder weniger genau deckt und daß es andererseits mit Späterem, mit historisch Bekanntem übereinstimmt und zusammenhangt. Deshalb sei hier nur in Beziehung auf die Architektur daran erinnert, daß Homer zum Theil Kunstwerke nennt, die wir noch heute besitzen, so die Mauer von Tiryns, sodann, daß Homers Schilderungen grade auf einem Punkte als wahr sich erweisen, wo man am allergeneigtesten sein dürfte, sie für märchenhaft und erfunden zu halten, in dem was er über den Metallschmuck der Wände in den Palästen der Helden aussagt. Die bedeutendste Stelle in diesem Betracht ist Od. 4, 71, wo Telemachos über Menelaos' Palast zu Peisistratos sagt:

> Schaue doch, Nestors Sohn, du meiner Seele Geliebter,
> Schaue das Erz ringsum, wie es glänzt in der hallenden Wohnung,
> Auch das Gold und Elektron, das Elfenbein und das Silber;
> Also glänzt wohl Zeus dem Olympier innen der Vorhof!

Aber auch in der Beschreibung des Palastes des Phaeakenkönigs heißt es Od. 7, 86:

> Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hierhin und dorthin,
> Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
> Eine goldene Pforte verschloß inwendig die Wohnung,
> Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle.
> Silbern war auch oben der Kranz und golden der Thürring. —

Wände aus Erz, Thürpfosten mit Gold und Silber verziert, das scheint offenbare Phantasie wie in den Märchen der Scheherazade. Und doch weiß nicht allein die Sage, daß der zweite Tempel in Delphi von Erz war, doch sagt nicht allein auch Hesiod in der Schilderung des ehernen Zeitalters:

> Ihnen waren die Waffen von Erz, von Erz auch die Häuser,

doch hieß nicht allein Athena in Sparta von ihrem erzbekleideten in historischer Zeit erbauten Tempel die Göttin des ehernen Hauses (Chalkioikos) und hatte der sikyonische Tyrann Myron Ol. 33 in Olympia ein Schatzhaus mit erzbekleideten Wänden erbaut (Pausan. 6, 19, 2), sondern wir finden für diese Art der Ornamentirung in uralter Zeit die Bestätigung in einem uns erhaltenen Monumente, dem schon oben genannten Grabe des Atreus bei Mykenae. Die ganze innere Fläche dieses Domes ist mit kleinen Löchern übersät, in deren manchem man bei der Ausgrabung noch Nägel steckend fand, welche nach der großen Zahl und nach der Art wie sie in einer regelmäßigen Spirale und in geringer Entfernung angebracht

sind, nicht zur Aufhängung von Waffenstücken und anderen Kostbarkeiten gedient haben können, sondern nur zum Halten von Erzplatten, mit denen das ganze Gebäude im Innern bekleidet gewesen ist. Und warum sollten diese Erzplatten, mit denen man die Wände überzog, nicht in prächtigen Wohnungen reicher Fürsten auch vergoldet und versilbert und mit anderen kostbaren Stoffen verziert gewesen sein? Wohl ist neuerdings wieder, wie schon früher, alles homerische Gold für wohlfeiles Fabelgold, wie der Hort der Nibelungen erklärt worden, weil Griechenland selbst wenig edle Metalle besitzt. Dabei hat man aber den vielseitigen und regen Handelsverkehr mit Asien, den Homer schildert, einen Handelsverkehr, der sich zum Theil ausdrücklich auf Austausch von Metallen, wenn auch nicht von Gold und Silber, bezog (Od. 1, 185), schwerlich gehörig erwogen und gewürdigt und die Schliemann'schen Funde in Hissarlyk (Troas) und in Mykenae nicht gekannt, welche uns zeigen, daß die ältesten Bewohner dieser Orte im Besitze sehr bedeutender Massen Goldes gewesen sind.

So müßten wir denn Alles, was Homer von Kunst und Kunstwerken erzählt, für wörtliche Wahrheit nehmen? In gewissem Sinne ja, in anderem nein. Dem Wesen und dem Allgemeinen nach haben wir kein Recht, Homers Berichte über die Kunstcultur des Heldenalters zu bezweifeln, dem Ausdruck nach aber und im Einzelnen werden wir nie vergessen dürfen, erstens daß ein Dichter zu uns redet, und zweitens, was wohlerwogen von der größten Bedeutung ist, daß jedes Zeitalter seinen eigenen Maßstab zur Beurteilung des Schönen und der Kunstvollendung besitzt. Demjenigen Menschen, welcher noch niemals die plastische Darstellung eines Menschen oder eines Thieres gesehen hat, wird auch eine noch sehr rohe ein Wunder der Kunst scheinen. Es ist dies ein Punkt, auf den nochmals zurückzukommen sein wird, nachdem zuvor das Thatsächliche der von Homer beschriebenen Kunstwerke geschildert ist.

Zunächst ist jedoch noch Antwort zu ertheilen auf die zweite, für die kunstgeschichtliche Stellung der in den homerischen Gedichten geschilderten Kunst sehr bedeutungsvolle der oben angedeuteten Fragen, ob der Dichter die Sitten und die Kunst *seiner* Zeit oder der Zeit *seiner Helden* darstelle? Letzteres ist, in voller Allgemeinheit verstanden, schwer glaublich; die Sage überliefert Begebenheiten; die Motivirung, die Charakteristik, und somit auch die Inscenirung dieser Begebenheit und ihre Einkleidung gehört dem Dichter. Schwerlich können wir die mancherlei Kunstfertigkeiten des Stickens, Holzschnitzens, Schmiedens u. dgl. m. für Überlieferung halten, solche Dinge zu melden widerspricht der Natur der Sage, es sei denn, daß sie ihre Überlieferungen an bestimmte Namen von Werkmeistern oder Besitzer bedeutender Kunstwerke knüpft und Thatsachen darauf gründet, wie z. B. den Verrath des Amphiaraos durch seine mit einem prächtigen goldenen Halsband bestochene Gattin Eriphyle.

Indem wir uns also dahin entscheiden, daß im Ganzen die von Homer geschilderte Kunst diejenige *seiner* Zeit sein wird, schließen wir damit nicht jede Überlieferung aus früherer Zeit aus, wie es denn z. B. sehr zweifelhaft ist, ob die Herrenhäuser mit erzbekleideten Wänden den aeolischen und ionischen Colonien des neunten Jahrhunderts angehören. Mögen sich aber immerhin Homers Schilderungen auf die Anschauung der Kunst seiner Zeit gründen, so berechtigt uns endlich Nichts, diese Zeit als von der heroischen durch eine Kluft getrennt zu denken, welche die Tradition wie der Sitte, so der Kunst abrisse und sie zu

neuen Anfängen nöthigte. Im Gegentheil ist eine Überlieferung alter Verfassung, Sitte und Kunst grade in den durch die Völkerbewegungen im Mutterlande nach der kleinasiatischen Küste hinübergesandten Colonien, bei denen die homerische Poesie erblühte, anzunehmen, und es ist wahrscheinlich, daß die alte Kunst der heroischen Zeit sich im homerischen Zeitalter in Kleinasien fortsetzte und dort allmählich verlief, während in der griechischen Halbinsel mit dem Auftreten des dorischen Stammes eine neue Epoche anhob. Auch in diese gingen unzweifelhaft Einflüsse der ältern Zeit in Beziehung auf die Kunst wie auf Religion, Verfassung und Sitte hinüber, während grade sie neben die überkommenen Elemente mannigfaltige neue Anfänge stellte.

Soviel von Homers Verhältniß zu der Kunst, die er schildert, zur Erklärung und Rechtfertigung der Überschrift dieses Capitels von der Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters. Es bleibt nur noch die eine Bemerkung hinzuzufügen, daß es für die uns hier berührenden Fragen von viel geringerem Interesse ist, als man glauben sollte, wie man sich zu der weltbekannten homerischen Frage, derjenigen nach der Person des Dichters, stellt. Und zwar deshalb, weil selbst diejenigen Theile der homerischen Gedichte, welche die Kritik als die jüngsten bezeichnet, wie dies durch ihre Nachahmungen bei den s. g. Kyklikern bewiesen wird, älter als der Beginn der Olympiadenrechnung, also als das zweite Viertel des 8. Jahrhunderts sein müssen.

Wir wenden uns nun zu der von Homer geschilderten Kunst und den von ihr geschaffenen Werken, und fragen, da nach dem im vorigen Capitel Gesagten die Bilder der Götter es waren, an denen die griechische Plastik zu ihrer eigenthümlichen Stilentwickelung gelangte, zuerst nach deren Erwähnung in den homerischen Gedichten. Gradezu genannt wird nur ein einziges Götterbild, die troische Athenastatue (Il. 6, 93 u. 273), der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, was um so weniger als ein figürlicher Ausdruck zu verstehn ist, als wir in neuerer Zeit das Schema der sitzenden Göttin in mehren sehr alten Darstellungen kennen gelernt haben. Ob dies dasselbe Bild sei, von dem die Sage berichtet, daß es in der einen Hand die Spindel, in der andern die Lanze gehalten habe, muß dahinstehn, sowie nicht durchaus klar ist, wie dasselbe sich zu dem Palladium verhielt, an dem Troias Schicksal hing, sofern dieses auf Vasenbildern oft, immer aber stehend und die Lanze schwingend dargestellt ist.

Auf ein zweites Götterbild, dasjenige des Apollon Smintheus läßt der Vers Il. 1, 14 schließen, in welchem es vom Priester Chryses heißt, er habe zu den Atriden um Losgebung seiner Tochter gefleht:

Haltend in Händen die Binde des Fernhintreffers Apollon.

Diese Binde (Stemmata im Urtext), welche bei Voß unrichtig als „der Lorbeerschmuck“ übersetzt ist, ist die Binde um das Haupt, und wir müssen uns die Hauptbinde des Gottes selbst, d. h. seines Bildes denken, da der Priester seine eigene Binde, das Abzeichen seiner Priesterwürde, gewiß nicht in den Händen, sondern im Haar getragen haben würde. Wollen wir nun auch die Zahl der homerischen Götterbilder weder durch ein Holzbild des Hermes vermehren, welches Pausanias (2, 19, 6) in Argos sah, und das die spätere Sage dem Erbauer des berühmten troischen Rosses, Epeios beilegt, den auch Platon (Ion. p. 533. a) neben Daedalos und Theodoros von Samos als Bildhauer nennt, noch auch die angeblich

von den homerischen Helden gestifteten, noch spät vorhandenen Götterbilder als in der That dieser frühen Periode angehörig betrachten, so werden wir dennoch auf eine größere Zahl von derartigen Bildwerken aus dem Vorhandensein zahlreicher Tempel, die Homer im Einzelnen und im Allgemeinen bezeichnet, mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen dürfen, da der Tempel, sofern er seiner Wortbedeutung nach das „Wohnhaus“ des Gottes bezeichnet, ein Bild voraussetzen läßt, in welchem man den Gott persönlich anwesend glaubte. So wie aber der argivische Hermes des Epeios ausdrücklich als ein Holzbild bezeichnet wird, so werden wir auch die übrigen Götterbilder dieser Zeit als Holzbilder, möglicherweise mit Metallblechbekleidung zu denken haben. Möglich, daß man trotzdem mit Recht behauptet, diese Bilder seien so wenig „eigentliche“ statuarische Kunstwerke zu nennen, wie heutzutage manches Madonnen- und Heiligenbild im Festornate, allein man wird dabei nicht vergessen dürfen, daß der Begriff eines statuarischen „Kunstwerks“ ein relativer, kaum definirbarer, der allgemeine Begriff der Statue dagegen der des freistehenden Rundbildes ist. Und demnach zeigen uns diese ältesten Holzpuppen die griechische Kunst schon in den Windeln mit Hervorbringung freistehender Rundbilder beschäftigt und damit auf einem Gebiete, welches ihr gegenüber aegyptischer und orientalischer Kunst fast ausschließlich eigen ist. Ob wir nun aber neben den Bildern der Götter noch andere Rundbilder als thatsächlich vorhanden gewesen annehmen dürfen, das ist eine offene und vielleicht niemals mit voller Sicherheit zu entscheidende Frage. Denn jene goldenen Dienerinnen des Hephaestos, von denen es Il. 18, 417 ff. nach Voß heißt:

> es stützten geschäftige Mägde den Herrscher,
> Goldene, lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung;
> Diese haben Vernunft im Gemüth und redende Stimme,
> Haben Kraft und lernten auch Kunstarbeit von den Göttern

tragen doch offenbar einen ganz fabel- oder märchenhaften Charakter und es ist fraglich, was von ihnen nachbleibt, wenn man das abzieht, was ja natürlich nicht vorhanden gewesen sein kann. Etwas anders verhält es sich mit den goldenen und silbernen Hunden, welche nach Od. 7, 91 im Palaste des Alkinoos an der Schwelle, zur Bewachung des Saales angebracht waren, in welchem nach Vers 100 goldene Jünglinge als Fackelhalter den Gästen beim abendlichen Schmause leuchteten. Auch sie sind Werke des Künstlergottes Hephaestos, aber sie enthalten an sich nichts Märchenhaftes und es fragt sich daher, ob wir sie für reine Phantasiegebilde des Dichters zu halten haben, denen nichts Wirkliches entsprochen hat. Denn es läßt sich nicht verkennen, daß der Gedanke in den Hunden als Wächtern einer Thür in gewissem Sinne wenigstens seine Analogie in den mykenaeischen Löwen findet, während der fernere Gedanke in den Jünglingen als Fackelhaltern, ebenfalls wenigstens in der orientalischen Kunst Analogien hat. Nichts desto weniger wird man bezweifeln dürfen, daß Homer solche Werke, wie er sie beschreibt, realerweise ausgeführt gesehn hat; aber eben deshalb schreibt er sie auch nicht einem Menschen zu, wie manches kunstreiche Geräth, sondern seinem Künstlergotte. Und grade bei den Hephaestoswerken werden wir uns die Sache wohl so zu denken haben, daß der Dichter ähnliche Werke in unvollkommener Entwickelung kannte, über welche hinaus seine Phantasie die höhere Vollendung ahnte, die er aber als solche von Menschen nicht für erreichbar hielt und deshalb dem Gotte beilegte.

Aber hätte der Dichter nichts Ähnliches gekannt, wie sollte er überhaupt derartige Phantasien gehabt haben? und hätten seine Hörer nie etwas Ähnliches gesehn, wie hätten sie des Dichters Phantasien verstehn sollen?

Bleiben wir zunächst bei der Metallarbeit stehn, so haben wir eine beträchtliche Menge von Geräthen, wie Dreifüße, Wehrgehenke, Schilde, und von Gefäßen, wie Mischkrüge, Kessel, Becher, Schalen aus edlem Metall zu erwähnen, welche freilich mit mehr oder weniger reicher Ornamentik versehen, nicht alle in das eigentliche Gebiet der vom Handwerke noch nicht bestimmt getrennten bildenden Kunst gehören, während wir die kunstvoller gearbeiteten unter ihnen gewiß in dasselbe rechnen müssen. So von Gefäßen die Mischkrüge (Krateren) und Kessel (Lebeten), welche das Beiwort blumig, blumengeschmückt (ἀνθεμόεις), führen (Il. 23, 885. Od. 3, 440. 24, 275), und deren Analogien man in gewissen, mit aufgenieteten Blumen verzierten Goldgefäßen der mykenaeischen Gräberfunde (so z. B. bei Schliemann, Mykenae S. 270 Fig. 344) erkennen darf; sodann den im spätern Alterthum der homerischen Beschreibung nachgebildeten Doppelbecher des Nestor, von dem es Il. 11, 632 heißt:

Auch ein stattlicher Kelch, den der Greis mitbrachte von Pylos:
Den rings goldene Buckeln umschimmerten, aber der Henkel
Waren vier, und umher zwei pickende Tauben an jedem,
Schön aus Golde geformt. —

Auch zu diesem Geräthe finden wir ein wenigstens ungefähres Seitenstück in dem goldenen Becher mit den auf den Henkeln angebrachten Vögeln, seien diese nun Tauben oder nicht, den Schliemann a. a. O. S. 272 Fig. 346 mitgetheilt hat. Ferner treffen wir auf die Ornamentirung durch Halbfiguren, welche mit dem Relief wenigstens darin übereinstimmen, daß sie sich von einem gemeinsamen Grunde abheben, wenngleich sie nicht aus demselben herausgearbeitet, sondern demselben aufgeheftet sind, auch auf mancherlei Geräthen. So auf der Spange mit der der Mantel des Odysseus zusammengehalten wird (Od. 19, 227), von der es heißt:

Zwischen den Vorderpfoten des wildanstarrenden Hundes
Zappelt' ein fleckiges Reh'chen, und Jeglicher schaute bewundernd
Wie, aus Gold gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehn mit den Füßen sich abrang,

und welche dem Gegenstande nach eine Analogie in einer erhaltenen Erzplatte mit eingravirten Thierfiguren in einem ähnlichen Kampfe (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst. I. No. 58), der Technik nach eine solche in mancherlei getriebenen oder gestanzten Relieffiguren findet, welche in den mykenaeischen Gräbern gefunden und bei Schliemann (z. B. S. 205 ff. Figg. 261, 263 bis 280) abgebildet sind.

In ausgedehnterem Maße aber ist mit zum Theil verwandtem Bildwerk das Wehrgehenk des Herakles geschmückt, von dem Od. 11, 610 gesagt wird:

Hell von Gold war der Riemen, darauf viel prangten der Wunder,
Bären und Eber in Wuth und wild anstarrende Löwen,
Kriegerschlacht und Gefecht und Mord und Männervertilgung;

während der Dichter als Ausdruck der Bewunderung hinzusetzt:

Nie doch schaffe ein Künstler, ja nie ein anderes Kunstwerk,
Hat er ein solches Gehenk mit eigener Kunst vollendet.

Grade diese Gegenstände, Thierkämpfe und Kämpfe zwischen Menschen, finden wir, und zwar häufig grade so verbunden, wie der Dichter sie hier verbindet, in den unter dem Einfluß orientalischer Vorbilder entstandenen Malereien von Vasen wieder, welche der Zeit des Dichters schwerlich sehr fern stehn, und wir werden ohne Zweifel anerkennen, daß hierin abermals ein nicht geringer Beleg für die Wirklichkeit derartiger Kunstwerke, wie Homer sie beschreibt, enthalten ist.

Sodann haben wir der Rüstung des Agamemnon (Il. 11, 17 ff.) zu gedenken, auf der wenigstens drei sich gegen den Hals emporringelnde Schlangen einigermaßen in das Gebiet der bildenden Kunst gehören. Als die bedeutendsten Werke dieser Art aber sind die mancherlei Schilde anzuführen, die Homer als mit mehr oder weniger Bildwerk verziert beschreibt. Der einfachste ist der des Agamemnon der Il. 11, 32 so beschrieben wird:

. ihm liefen umher zehn eherne Streifen,
Auch umblinkten ihn zwanzig von Zinn aufschwellende Buckeln,
Weiß, und der mittelste war von dunkeler Bläue des Stahles,
Auch die Schreckgestalt der Gorgo drohete schlängelnd
Mit wuthfunkelndem Blick und umher war Graun und Entsetzen.
Silbern war des Schildes Gehenk und schrecklich auf diesem
Wand ein bläulicher Drache den Leib, drei Häupter des Scheusals
Waren umhergekrümmt aus einem Halse sich windend.

Der kunstreichste Schild aber, der vorkommt, ist der vielberühmte hephaestische des Achill, der im 18. Buche der Ilias ausführlich, wie er unter den Händen des Künstlers entsteht, beschrieben wird. Während eine Reihe älterer Wiederherstellungsversuche bei diesem Schilde wie bei dem hesiodischen (s. u.) schon deshalb als verfehlt bezeichnet werden muß, weil bei denselben auf den vermuthlichen Stil der Bildwerke keine Rücksicht genommen, in einem Stil aber sehr wohl möglich ist was in einem andern unmöglich erscheint, gehn bis in die neueste Zeit die Meinungen darüber aus einander, ob die homerische Schilderung überhaupt irgendwelche reale Grundlage habe, oder ob sie nicht vielmehr als eine bloße Dichterphantasie zu betrachten sei, welche wie ein vorhanden gewesenes Kunstwerk aus einer Beschreibung reconstruiren zu wollen überhaupt als unzulässig gelten müsse. Wenn nun aber einerseits zugestanden werden muß, nicht allein daß die dichterische Angabe über den Inhalt der Bildwerke sich als solche und wenn sie ihren obersten poetischen Zweck erreichen will, sehr wesentlich von der trockenen Beschreibung eines Prosaschriftstellers, etwa eines Periegeten unterscheiden muß, sondern weiter, daß diese Verschiedenheit noch dadurch vergrößert wird, daß es sich bei einer Prosabeschreibung wie etwa bei der, welche Pausanias von den Bildwerken der Kypseloslade giebt (s. u.), um ein reales und dem Beschreiber vor Augen stehendes Kunstwerk handelt, während bei dem homerischen Achilleusschilde wenigstens gewiß kein Sachverständiger angenommen hat, er sei ein dem Dichter vor den Augen liegendes, real ausgeführtes Kunstwerk gewesen, so wird man doch andererseits an dem Grundsatze festhalten müssen, daß kein Dichter ein fictives Kunstwerk schildern kann, für welches er nicht thatsächliche Analogien kennt, und daß für keinen Hörer eine solche Schilderung irgend welchen Reiz hat, bei dem nicht die gleiche Voraussetzung zutrifft.

Nun können aber auch wir noch die Analogie zunächst für die Form des Schildes und für die allgemeine Disposition der Bildwerke nachweisen, und zwar

nicht allein in späteren Kunstwerken wie die Lade des Kypselos, sondern in solchen ältesten, welche über des Dichters Zeit hinausreichen und die oder denen Ähnliches er sicher wohl gekannt haben kann. Dazu kommt dann weiter, daß der Dichter über die Form des Schildes und die Disposition der Bildwerke auf demselben Angaben macht, welche, richtig verstanden, wie sie zuerst Welcker (Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst I. S. 553) verstanden hat, zeigen, daß der Dichter sich über diese Dinge wenigstens im Allgemeinen eine klare Vorstellung gemacht hat, und welche auch uns möglich machen, uns nicht allein diese Vorstellung im Ganzen zu vergegenwärtigen, sondern auch zu begreifen, wo und wie der Dichter sich die Bildwerke, wenn wir zunächst von den Einzelangaben des Inhalts absehn, angebracht gedacht hat. Der Schild bestand nämlich wie auch andere homerische Schilde (s. den des Aeneas Il. 20, 274 ff.) laut Vs. 481 unserer Stelle, mit der eine andere (20, 266) zu verbinden ist, aus fünf Lagen, je die untere von größerem Durchmesser, als die darüberliegende, welche also eine runde Mitte und vier umlaufende Ringe, oder lange und verhältnißmäßig wenig hohe, vielleicht von der Mitte nach dem Rande hin an Höhe abnehmende, folglich relativ an Länge gewinnende Streifen bildeten, dieselben Streifen, die auch bei dem eben erwähnten Schild Agamemnons genannt werden. Durch diese Construction, welche auch noch im späten Alterthum geläufig gewesen zu sein scheint (s. Aristid. Panath. I. p. 159 ed. Dind.) und sich in Schilden, die freilich nicht zu wirklichem Gebrauche bestimmt, sondern nur decorativ in Gräbern (von Caere, Mus. Gregorian. I. t. 18—20, von Praeneste, Mon. d. Inst. VIII. t. 26, und von Corneto, Mon. d. Inst. X. t. 10) aufgehängt waren, in der Gliederung der Oberfläche wiederholt, durch diese Construction begreifen wir nun sogleich, wie in bequemer Weise eine sehr große Zahl von Figuren auf dem Schilde angebracht werden konnte, wie dies die homerische Schilderung bedingt, während zugleich die Verzierung einer größern Fläche mit in Streifen abgetheilten Ornamenten oder Figurencompositionen durchaus der Weise der ältern Kunst entspricht, wie wir sie sowohl aus Beschreibungen (z. B. des Kypseloskastens) wie aus eigener Anschauung in den ältesten Vasengemälden kennen. Was nun aber die Bildwerke selbst anlangt, so verdient die richtige Bemerkung wiederholt zu werden, daß ihr Inhalt mit der Bestimmung des Geräthes, das sie schmücken, in keinem Zusammenhange steht, daß der Dichter vielmehr darauf auszugehn scheint, ein in's Enge gezogenes Abbild der ganzen Welt zu geben. Darauf deutet schon der erste Vers der Beschreibung (483):

Drauf (auf dem Schilde) nun schuf er die Erd' und das wogende Meer und den Himmel.

Denn dieser Vers scheint als Angabe des Gesammtinhalts verstanden werden zu müssen, und zwar so, daß, während das „Meer" (der Okeanos) nach der ausdrücklichen Angabe des 608. Verses „rings am äußersten Rande" als wahrscheinlich der schmalste Streifen einheitlich das Ganze umgab, die runde Mittelfläche (5. Lage), welche sich zur Ausschmückung mit Figuren nicht eignete, eben so einheitlich dem „Himmel", aber nur diesem vorbehalten und mit den Darstellungen von Sonne, Mond und Gestirnen geschmückt gedacht ist (Vs. 484—489) und die drei mittleren Streifen die „Erde" in einer Reihe von Scenen des Menschenlebens in Stadt und Land, in Frieden und Krieg umfaßten. Daß sich hierin nicht allein ein poetischer sondern ein richtig künstlerischer Gedanke ausspricht und daß sich dieser Anordnung recht wohl mit einer Reconstruction würde nachkommen lassen, wird man mit Recht nicht läugnen können.

Etwas anders verhält es sich mit den mannigfaltigen und figurenreichen Scenen des Menschenlebens an sich. Wenn der Umstand, daß diesen drei ganze, immer sich verlängernde und vielleicht an Breite, also auch an Figurenhöhe abnehmende Streifen zufallen, für die Möglichkeit der Unterbringung einer sehr beträchtlichen Figurenzahl in die Wagschale fällt, so muß man doch zugestehn, einmal, daß der Dichter uns für die Einordnung der einzelnen Scenen in den 2., 3. oder 4. Streifen ohne positive Angaben läßt, ja daß er wahrscheinlich selbst an eine solche im Einzelnen nicht gedacht hat, und sodann, eben deswegen, daß wenn in den Gegenständen gewisse poetische Entsprechungen und Gegensätze sich erkennen lassen, welche zu einer auch künstlerischen Zusammenordnung und Gegenüberstellung aufzufordern und in dieser dem die ganze ältere Kunst auf diesem Gebiete beherrschenden Gesetze der Symmetrie und Responsion zu entsprechen scheinen, man den Forderungen dieses Gesetzes bei einer Reconstruction auf Grund der Dichterworte in mehr als einer Weise würde gerecht werden können. Man kann deshalb auch nur mit allem Vorbehalte sagen, daß dies vielleicht am richtigsten so geschehn würde, daß der friedlichen Stadt der ganze zweite, der bekriegten Stadt der ganze dritte Streifen zugewiesen, und die am nächsten mit einander verwandten sechs Bilder des Landbaues und des Hirtenlebens in den vierten Streifen eingeordnet würden. Die Möglichkeit, auf diese oder eine ähnliche Weise die verschiedenen Scenen wenigstens in den Hauptsachen, wenn auch wahrscheinlich nicht in allen Einzelheiten den Angaben des Dichters gemäß unterzubringen, wird sich freilich nur durch eine graphische Darstellung erweisen lassen, wie dies für die Bildwerke der Kypseloslade geschehn ist, aber gegen diese Möglichkeit kann man mit Worten allein den Beweis auch nicht führen. Mehr aber als die Möglichkeit, dem Dichter in der Hauptsache durch eine Restauration zu entsprechen, könnte nur der verlangen, welcher behaupten wollte, der Schild habe als reales Kunstwerk bestanden, während die Annahme doch nur die ist, daß der Dichter hinlängliche Analogien in realer Ausführung kannte, um mit seiner Schilderung eines Phantasiekunstwerkes innerhalb gewisser Schranken künstlerischer Anschauung zu bleiben. Und mehr als das Zugeständniß dieses Umstandes oder dessen, daß der Dichter nicht ohne die Absicht geschildert habe, den bildnerischen Schmuck als räumlich der mit ihm zu decorirenden Fläche angepaßt, diese Fläche selbst durch die Zerlegung in Centrum, Streifen und Rand als tektonisch gegliedert der Phantasie seiner Hörer vorzuführen, mehr als dies bedarf es nicht, um darauf die Behauptung zu gründen, daß der homerische und neben ihm der hesiodische Schild an der Spitze einer langen, durch die archaische Kunst bis in diejenige der Blüthezeit sich fortsetzenden Reihe griechischer Kunstwerke stehn, welche, thatsächlich vorhanden, in ähnlicher Weise mit Bildwerken geschmückt waren, und daß, da sich Ähnliches in der außergriechischen Kunst nicht findet, wir in der Compositionsweise des homerischen und des hesiodischen Schildes ein erstes Denkmal des gegenüber den fremdländischen Vorbildern selbständig werdenden, eigenthümlich griechischen Kunsttriebes besitzen.

So aber, als das erste Glied einer langhin sich erstreckenden Reihe betrachtet, bietet der homerische Schild noch einige Erscheinungen dar, welche um so mehr von Interesse sind, als sie sich mit solchen an erhaltenen Kunstwerken der vorhomerischen Periode decken oder wenigstens nahe berühren. Es ist schon lange nicht nur bemerkt worden, sondern aufgefallen und gelegentlich als ein Argument

gegen die Wahrscheinlichkeit der homerischen Beschreibung geltend gemacht worden, daß die Gegenstände des Bilderschmuckes nicht aus der Quelle des Mythus und der Sage geschöpft sind, aus welcher alle uns bekannte griechische Kunst mit fast ausschließlicher Vorliebe geschöpft hat, sondern daß sie, aus dem Gebiete des Alltagslebens gewählt, genrehafte Scenen darstellen, denen mythische Personen (Ares und Athena und die Kriegsdaemonen in der Schlachtscene Vs. 516 f. 535 f.) nur ganz einzeln beigemischt erscheinen. Allein diejenigen, denen dies auffallend erschien, haben nicht allein schwerlich zur Genüge bedacht, daß Mythus und Sage ja grade erst durch die homerische Poesie ausgebildet und mit ihrer Verbreitung in kanonischer Form populär und für die bildende Kunst benutzbar geworden sind, sondern sie haben auch nicht gewußt oder nicht beachtet, daß die ältesten Darstellungen menschlicher Situationen und Handlungen, denen wir in der Gefäßmalerei als der einzigen in die homerische Zeit hinauf und über dieselbe hinausreichenden Zweige der bildenden Kunst begegnen, sich grade eben so auf dem Gebiete des Alltagslebens bewegen und daß erst in den jüngeren Producten dieser ältesten Classe eben so wie bei dem homerische Schilde sich einzelne mythische Personen und sagenhafte Begebenheiten finden. Also auch hierin stimmt die Schilderung des Dichters mit denjenigen Kunstdarstellungen überein, welche er wahrscheinlich allein gekannt hat, während die jedenfalls jüngere, der homerischen zum Theil nachgeahmte hesiodische Schildbeschreibung sich in natürlicher Consequenz ihrer jüngern Entstehung und des bereits gewachsenen Anschauungskreises des Dichters hauptsächlich dadurch von der homerischen unterscheidet, daß den auch hier noch vorhandenen Scenen des Alltagslebens nicht allein reichlichere mythische Personen, sondern ganze Scenen aus dem Mythus und der Heldensage zugesellt sind. Als drittes Glied schließt sich dann die wiederum jüngere, wenn auch ebenfalls noch hoch alterthümliche Kypseloslade (s. u.) an, deren Bilderschmuck, den Schilden ganz analog in Streifen geordnet, in reicher Fülle ganz überwiegend dem Mythus und der durch die epische Poesie popularisirten Heldensage entnommen ist. Und endlich ist die Bildnerei an dem abermals jüngern, schon lichterer historischer Zeit angehörenden Throne des amyklaeischen Apollon (s. u.), um hier nur noch dieses Monument zu erwähnen, ganz ausschließlich mythologischen Inhalts. Mit der ganzen Entwickelungsfolge aber bewegt sich diejenige, welche wir aus der Vasenmalerei nachweisen können, in durchaus strenger Parallele.

Über den nach sehr ähnlichen Principien componirten Schild des Herakles, dessen, wie schon bemerkt, zum Theil Homer nachgebildete Beschreibung in einem „der Schild des Herakles“ benannten Fragmente enthalten ist, welches wir unter Hesiods Namen besitzen[21]), müssen und können wenige Worte genügen. Auch dieser Schild bestand nach des Dichters Vorstellung aus fünf Schichten, deren über einander vorspringende und die Streifen bildende Ränder aber, wie es scheint, und das ist eine keineswegs gleichgiltige Abweichung von der homerischen Composition, durch ringsumlaufende Säume von blauem Stahl von einander abgehoben gedacht werden. Diese Ränder oder Zwischenstreifen, ebenfalls mit Bildwerk verziert und zwar mit solchem, welches sich leicht als langgestreckt und von geringer Höhe erkennen läßt, erscheinen zugleich wie Rahmen, welche die verschiedenen Bilder der Hauptstreifen einheitlich zusammenschließen.

Das Bildwerk nun, mit welchem der Dichter die so gegliederte Schildfläche

verziert sein läßt, scheint in die Mitte und in vier Hauptstreifen, wenn man den Okeanos am Rande als 5. rechnet und in drei schmalere Zwischenstreifen, zu denen der Okeanos vielleicht als 4. hinzuzurechnen ist, etwa in der Weise vertheilt gedacht werden zu müssen, daß die Mitte (Hesiod. Scut. Vs. 144—167) nicht sowohl nach gewöhnlicher Lesart ein Drache, als vielmehr das schlangenumgebene Haupt des Phobos einnahm, welches häufig in ähnlicher Weise dargestellten Gorgoneen entsprochen haben mag. Um diese Mitte legte sich (Vs. 168—177) einer jener auf den alten Vasen und in anderen Kunstwerken des ältesten Schlags so gewöhnlichen Kämpfe von Löwen und Wildschweinen, worauf erst im zweiten Hauptstreifen die Theilung der größeren Compositionen folgte. Hier wird man einander gegenüber (Vs. 178—200) einen Kampf von Lapithen und Kentauren, wie er wiederum mehrfach, z. B. auf der Françoisvase (Mon. d. Inst. IV. t. 57) nachweisbar ist, und als friedensvollen Gegensatz (Vs. 201—206) Apollon und den Musenchor in der Versammlung der Götter singend anzubringen haben. In den zweiten Zwischenstreifen, mag man außer dem Hafen mit Fischen und dem Fischer am Ufer (Vs. 207—215) mit Brunn auch den von den Gorgonen verfolgten Perseus (Vs. 216—237) verlegen, eine Darstellung, welche abermals erhaltenen Monumenten entspricht, welche uns die Personen dieser Scene mit weitgestreckten Schritten, zum Theil selbst über das Meer dahineilend vorführen. Der Hafen bildet somit nur den Abschluß der Scene. Wieder zweitheilig stehn sich ferner im zweiten Hauptstreifen eine bekriegte Stadt (Vs. 238—271) und eine friedliche voll Reigen und Hochzeit (Vs. 272—285) gegenüber, während der einheitliche dritte Zwischenstreifen, dem im Texte die Beschreibung der größeren Bilder des dritten Hauptstreifens voransteht, ein Wagenrennen um den Preis eines Dreifußes (Vs. 305—313) und somit gleichsam ein Gegenstück zu dem Rennen zu Fuße in dem fliehenden Perseus und den verfolgenden Gorgonen darbietet. Der dritte Hauptstreifen erscheint viergetheilt und enthält Bilder der Jahreszeiten, zu denen hier der bei Homer nicht gerechnete Winter hinzugezählt ist, der Frühling durch das Pflügen (Vs. 286 u. 287), der Sommer durch die Ernte (Vs. 288—291), der Herbst durch die Weinlese (Vs. 292—302) und der Winter durch eine Hasenjagd (Vs. 302—304) bezeichnet, während auch hier der durch Fische und Schwäne belebte Okeanos (Vs. 314—317) das Ganze einheitlich umfaßt und abschließt.

Wenn nun die Möglichkeit, die dichterischen Beschreibungen dieser umfang- und figurenreichen Kunstwerke nach bestimmten künstlerischen Principien anzuordnen, was bei ähnlichen Beschreibungen in später Poesie schwerlich der Fall ist, auch dann noch, wenn man die Einzelheiten dieser Anordnung als zweifelhaft bezeichnet, wenigstens das zeigt, daß die beschreibenden Dichter ihre Phantasie durch die Analogie ähnlich disponirter Kunstwerke haben leiten lassen und nichts haben schildern wollen, das nach Maßgabe des wirklich Vorhandenen als rein fabelhaft und auch in den Grundzügen unmöglich erscheinen mußte, wenn ferner die Wahl der Gegenstände, sowohl der außermythischen in der ältern homerischen wie der mythischen in der jüngern hesiodischen Beschreibung nach dem oben Bemerkten gar wohl daran denken läßt, daß dem einen wie dem andern Dichter analoge wirkliche Darstellungen, wenn auch in weniger ausgedehnten Zusammenstellungen vor Augen gestanden haben, so fehlt auch uns der monumentale Anhalt keineswegs, um uns den Stil zu vergegenwärtigen, in welchem sich die Dichter die Reliefe ihrer heroischen Schilde gearbeitet gedacht haben mögen.

Wenn Brunn nach Anderer Vorgange zunächst für den homerischen Schild auf assyrische Reliefe, namentlich solche verwiesen hat, die in Layards zweiter Sammlung veröffentlicht sind, und die, obwohl etwas jünger, als die homerische Schildbeschreibung sein kann, dennoch das Gepräge einer sehr alten, lange bewahrten Kunstübung an sich tragen, außerdem auf Reliefe einiger silbernen Gefäße, die obwohl größtentheils in einem Grabe bei Caere gefunden (abgeb. Mus. Gregorian. I. t. 63—66), aus Kypros zu stammen scheinen, so soll gegen die Herbeiziehung solcher fremdländischer Muster hier keine Einsprache erhoben, sondern anerkannt werden, daß man ganze Scenen jener assyrischen Reliefe gradezu oder wenig verändert zur Vergegenwärtigung derjenigen des Achilleusschildes zweckmäßig verwenden kann, während der eigenthümliche Stil der kyprischen Gefäße, in welchem sich orientalische mit griechischen Elementen zu mischen scheinen, uns eine unverächtliche Analogie zu dem Stil jener Bildwerke geben kann, welche der Dichter kannte, und auf welche er seine Composition gründete, wenn auch diese schon poetischer erscheint, als die assyrischen Bilderchroniken. Denn der Einfluß orientalischer Vorbilder wird für die Kunst, welche der Dichter der Ilias kannte, eben so wenig in Abrede zu stellen sein, wie er in den älteren griechischen Vasenmalereien verkannt werden kann, von denen schon oben mehre als thatsächliche Parallelen namentlich zu den Scenen des hesiodischen Schildes angeführt worden, andere außerdem nachweisbar sind. Neuerdings aber haben wir einerseits in den über Homers Zeit hinausgehenden Metallarbeiten der mykenaeischen Gräber, von denen schon oben einige als Parallelen zu den bei Homer geschilderten Metallarbeiten angeführt worden sind, neue Analoga für Technik und Stil der homerischen Kunst gewonnen, andererseits ist unsere Kenntniß der alten Vasenmalerei durch Beispiele von ein paar höchst wichtigen ältesten Entwickelungsstufen vermehrt worden, welche, ebenfalls älter als die Entstehungszeit von Ilias und Odyssee, uns die griechische Kunst in gegenständlicher und in stilistischer Beziehung in einer Ausbildung zeigen, welche gradezu als die Grundlage der homerischen Kunstschilderungen, namentlich auch der figurenreichen Reliefcompositionen gelten dürfen. Es kann hier nicht auf alles Einzelne eingegangen werden, allein ein Hinweis auf eine Reihe ältest attischer Gefäße und Gefäßfragmente, welche in den Monumenten und Annalen des Instituts (Mon. IX. tav. 39 u. 40, Ann. 1871 p. 131 sqq.) veröffentlicht und besprochen worden sind, ist um so mehr gerechtfertigt, weil uns ihre Malereien in den genrehaften Scenen von Todtenbestattungen und Todtenklagen, von Tanzreigen und von Kämpfen, namentlich Schiffskämpfen nicht allein die Kunst auf demselben Gebiete thätig zeigen, auf welchem Homer sie wirken oder schaffen läßt, sondern weil diese Bilder bei aller ihrer technischen Rohheit und Einfalt in manchen Figuren einen Grad von Ausdruck erkennen lassen, welcher etwas Überraschendes hat und an den wir uns gegenüber mehr als einem Motiv der von Homer geschilderten Bildwerke zu erinnern gut thun werden. Einige auf Melos gefundene alte Gefäße (Conze, Melische Thongefäße) aber treten dadurch mit den homerischen Bildern in Parallele, daß sie einzelne mythische Figuren in ihre Darstellungen aufnehmen; ein melisches und ein altes Gefäß von Kameiros (Salzmann, Necropole de Camiros pl. 53) bieten in der Darstellung von Achills und Memnons und von Hektors und Menelaos' Zweikampf heroisch-epische Gegenstände, welche sich mit dem und jenem bei Hesiod berühren. Kurz, die ganze ältere Vasenmalerei als die einzige Art von Monumenten, welche uns in einer durch Jahrhunderte reichenden, fast ununterbrochenen, wenn

auch noch keineswegs in allen ihren Gliedern sicher geordneten Entwickelungsreihe vorliegt, zeigt nach den verschiedensten Richtungen hin so viele Parallelen zu den in den alten Gedichten geschilderten Dingen auf dem Gebiete der Kunst, daß diese aus ihr eine starke Beglaubigung erhalten.

Sehen wir aber auch von diesen Parallelen und Analogien ab, so liegt in der homerischen Poesie selbst noch manche Gewähr dafür, daß die Phantasie des Dichters, selbst wenn er Werke des Hephaestos beschreibt, sich an wirklich Vorhandenes anlehnt. Dazu gehört die in mancherlei zerstreuten Angaben vorliegende genaue Kenntniss der Technik der Metallbildnerei. Die Figuren zu diesen Compositionen werden aus dünnen Metallplatten ausgeschnitten, so wie es die mykenaeischen sind, sie werden sodann, wieder wie jene, sofern sie nicht aus Formen gestanzt sind, mit Hammer und Bunzen ausgetrieben (σφυρήλατον), durch Niete (δεσμοί) und Nägel (ἧλοι) verbunden und auf dem Grunde befestigt, ein Verfahren, welches die Alten Empaestik nannten. Metallguß, wenigstens Figurenguß, kannte Homer noch nicht; der Vers Il. 18, 474 f.:

> Jener stellt' auf die Gluth unbändiges Erz in den Tiegeln,
> Auch gepriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber,

wird nicht vom Schmelzen, sondern vom Erweichen des Metalls durch Feuer zu verstehn sein, da Hephaestos (Vs. 476 und 477) durchaus mit Hammer und Zange arbeitet. Der Figurenguß ist erst in ungleich späterer Zeit, von der unten die Rede sein wird, in Griechenland ausgeübt worden. Dagegen sind die Instrumente des Metallschmiedens, Ambos, Hammer, Bunze, Zange, Blasebalg, Tiegel zum Erweichen des Metalls vollständig bekannt und von Homer in richtiger Anwendung beschrieben. Und endlich, was in höchster Vollendung der Gott der Schmiedekunst arbeitet, das können nach Homers Anschauung in geringerem Grade auch die Menschen; die vielen zum Theil künstlichen Rüstungen und Waffen, die Becher, Mischgefäße, Kessel, Dreifüße und anderen Geräthe, welche in den Herrscherhäusern als höchst werthe Schätze bewahrt und in den Familien vererbt oder als Gastgeschenke ausgetauscht werden, sind nicht selten Menschenwerk. Auch wird wenigtens ein „Erzarbeiter und Goldschmied“ (χαλκεύς und χρυσοχόος) mit Namen genannt, jener Laerkes, der Od. 3, 425 bei dem Opfer Nestors der Kuh die Hörner mit Goldblech umzieht. Wenden wir uns von der Metallbildnerei zu anderen Kunstfertigkeiten, so tritt uns als die bedeutendste die Schnitzerei entgegen, welche aber in den homerischen Gedichten ausdrücklich nur auf kunstreiche Mobilien angewendet erscheint, und zwar sowohl das eigentliche Schnitzen und Schaben mit dem Messer aus freier Hand (ξέειν) wie das Drechseln (δινοῦν). Mit der Tischlerkunst, die so wichtig erscheint, daß einige ihrer Meister, der Ithaker Ikmalios und der Troer Harmonides genannt werden, die aber auch die Helden selbst üben, wie Odysseus, der sich ein kunstreiches und schmuckvolles Ehebett mit eigener Hand bereitete, verbinden sich andere Handwerke oder Künste, welche die Mobilien: Betten, Sessel, Tische u. dgl. mit verschiedenem Schmuck versehn. Obgleich nun hiebei von eigentlicher Figurenarbeit nicht die Rede ist, so ist uns die von Homer geschilderte Holzschnitzerei deswegen von nicht geringer Wichtigkeit, weil die Eigenthümlichkeit ihrer Technik, welche theils in dem Herausschnitzen der Verzierung aus dem Grunde (δαιδάλλειν, ποικίλλειν), theils in dem Aufheften und Einlegen des Schmuckwerks aus Metall oder Elfenbein besteht, uns in der folgenden historischen Periode wieder begegnet, und als eigentliche Figurenplastik

in sehr ausgedehnter Weise z. B. an dem berühmten Kasten des Kypselos auftritt, dessen Streifencomposition in derjenigen der Schilde der epischen Poesie ihre Analogie findet. So verbinden überall einzelne Fäden die heroisch-homerische Kunstübung mit derjenigen der historisch genannten Zeit, und wenn auch diese Fäden immer dünner verlaufen, wenn auch nach Homer in Griechenland eine neue Kunst entstand, von der jener noch keine Ahnung hatte, so beweist doch der eben hervorgehobene Zusammenhang in Composition und Technik, daß wir uns die homerische Kunst als eine Realität zu denken haben und uns durch sie einen Blick in ein Zeitalter der Kunst eröffnen lassen dürfen, das wir mit einer festen Chronologie zu versehn außer Stande sind. Daß die Instrumente zur Schnitzarbeit und Tischlerei, Beile, Glättäxte, Schnitzmesser, Bohrer, Drillbohrer (die durch einen Riemen gedreht werden), Richtscheite mit fast so großer Vollständigkeit wie die Instrumente der Schmiedekunst genannt werden, sei hier zur abermaligen Erhärtung, daß es sich um Wirkliches handelt, noch kurz erinnert.

Eine dritte Kunst bei Homer ist die des Töpfers. Daß Il. 18, 600 die Töpferscheibe in einem Vergleiche gebraucht wird, deutet auf allgemeine Bekanntschaft hin und diese wird vollaus dadurch bestätigt, daß schon die ältesten, neuerlich aufgefundenen Thongefäße mit wenigen Ausnahmen auf der Töpferscheibe hergestellt sind. Wichtiger für die Geschichte der Plastik ist die Sage bei Hesiod, daß Prometheus Pandora aus Thon gebildet habe, denn sie läßt auf eine uralte und zwar keineswegs auf den ersten Entwickelungsstufen stehn gebliebene Thonplastik fast mit Nothwendigkeit schließen, da der Dichter ohne diese Voraussetzung auf die angegebene Vorstellung und die Möglichkeit der Bildung einer lebensgroßen Thonfigur unmöglich kommen konnte.

Die als vierte Kunst bei Homer mehrfach erwähnte Stickerei oder Buntweberei der Weiber und ihr eigenthümliches, schwer zu bestimmendes Verhältniß zu der Kunst des Zeichnens und der Malerei, welche in den homerischen Gedichten wenigstens nirgend ausdrücklich erwähnt wird, und welche das Alterthum selbst als jünger betrachtete, müssen wir, da die Malerei außerhalb unserer Betrachtung liegt, näher zu erörtern ablehnen.

Dagegen darf von dieser Epoche der heroisch-homerischen Kunst nicht geschieden werden, ohne daß noch ein Mal der fremden Einflüsse gedacht wäre, welche auf die Kunstthätigkeit dieser Zeit stattgefunden haben mögen. Es soll hier nichts von dem zurückgenommen werden, was oben (s. S. 21 f.) über die Wahrscheinlichkeit der Einflüsse fremdländischer, namentlich der asiatischen Kunst auch auf die homerische ausgesprochen worden ist, wohl aber kommt es auf eine genauere Bestimmung an. Die homerischen Gedichte enthalten nicht wenige Zeugnisse eines lebhaften, namentlich durch die Phoenikier vermittelten Handelsverkehrs der Griechen mit orientalischen Völkern, dem allein sie die von ihnen verarbeiteten edeln Metalle nebst Elfenbein und Bernstein verdanken können. Die Bekanntschaft mit Aegypten dagegen ist eine durchaus oberflächliche. Dieser rege Handelsverkehr brachte nun unzweifelhafter, zum Theil und nicht am wenigsten durch die Funde in den Gräbern von Mykenae verbürgter Weise auch mancherlei Erzeugnisse der fremden Kunst oder des Kunsthandwerks, Metallarbeiten, Webereien u. dgl. nach Griechenland, und es läßt sich nicht bezweifeln, daß diese Gegenstände, anfangs als fremde Waare angenommen, nachdem die Griechen anfingen selbst dergleichen zu verfertigen, als Muster gedient haben. Es scheint aber trotzdem,

daß die griechischen Arbeiten schon in der homerischen Zeit sich im Bewußtsein des Dichters durch gewisse, von uns nicht mehr nachweisbare Merkmale von den fremden Vorbildern unterschieden haben, denn Homer nennt das Fremde fremd, spricht von sidonischen Krateren und Gewändern, einem kyprischen Panzer und einem aegyptischen Spinnkorbe als solchen. Freilich nennt er (Od. 4, 617) einen sidonischen Krater als ein Werk des Hephaestos, „des hellenischen Gottes", wie gesagt und woraus geschlossen worden ist, er mache zwischen griechischer und nicht griechischer Kunst keinen Unterschied; allein dies ist doch wohl ein Fehlschluß, da schwerlich die homerische Naivetät den Hephaestos für einen ausschließlich griechischen Gott anstatt für den Gott der Metallbildnerei schlechthin gehalten hat, der für Sidon eben so sidonisch, wie für Griechenland griechisch arbeitete. Für dies Letztere ist schon oben auf den Unterschied zwischen der homerischen Reliefbildnerei im Achilleusschilde und den assyrischen Vorbildern hingewiesen worden; und so werden wir schließlich wohl ein Bild wiederholen dürfen, das Brunn gebraucht hat, obwohl solche Bilder immer etwas schielen: so wie die Griechen das Alphabet, das sie von den Phoenikiern erhielten, selbst in seinen Zeichen umbildeten und sich gemäß stilisirten, während ihre Sprache semitischen Einflüssen durchaus nicht unterlag, so „entlehnten sie auch von den Asiaten die Schrift der Kunst, aber auch in der Kunst redeten sie von Anfang an ihre eigene Sprache."

Anmerkungen zum ersten Buch.

1) [Seite 11.] Winckelmann hatte (Gesch. der Kunst des Alterth. Buch I. Cap. 1 § 6 vgl. § 8 im Wesentlichen selbständige Anfänge der Kunst bei allen Völkern, welche sie geübt haben, angenommen, und zwar für die Plastik in der Thonbildnerei. Ihm folgte am unbedingtesten H. Meyer in seiner Geschichte der bildenden Künste b. d. Griechen u. s. w. Dresden 1824; aber noch O. Müller hat den Satz von der Autochthonie der griechischen Kunst mit Ausschließlichkeit festgehalten sowohl in seinem Aufsatz in den Wiener Jahrbb. der Litt. 1828 Bd. 36—38 wie in seinem Handbuch der Archaeol. d. Kunst 2. Aufl. 1835 (3. Aufl. von Welcker 1848) vgl. Hall. Allg. Litt. Zeitung von 1835 und Archaeolog. Mittheilungen aus Griechenland herausg. (nach M.s Tode) von A. Schöll 1843. Die in neuerer Zeit erschienenen Werke über griechische Kunstgeschichte, sofern ihre Verfasser nicht zu den in Anm. 2 zu nennenden Anhängern der fremdländischen Hypothese gehören, nehmen einen weniger ausschließlichen, mehr vermittelnden Standpunkt ein.

2) [S. 11.] Als Begründer der fremdländischen Hypothese, namentlich aber derjenigen von dem aegyptischen Ursprunge der griech. Kunst muß Fr. Thiersch gelten mit seiner zuerst 1816 erschienenen Abhandlung „Üb. d. Epoche des heiligen Stils der griech. Kunst", welche 1829 in 2. vermehrter Auflage in seinen „Epochen der Kunst bei den Griechen" neu gedruckt ist. Als unbedingtester Anhänger dieser Hypothese darf L. Roß genannt werden, welcher dieselbe in fast allen seinen Schriften, besonders in seinen griechischen Reisebeschreibungen aufrecht erhalten hat, während sie ihren überschwänglichsten Vertreter in Jul. Braun fand, besonders in s. „Studien und Skizzen aus den Ländern der alten Cultur" 1854 u. in s. „Kunstgeschichte auf dem Boden der Ortskunde" 1857 f. Anselm Feuerbach kann in seiner nach seinem Tode von Hettner aus Collegienheften herausgegebenen „Geschichte der griech. Plastik" 1853 kaum als ein selbständiger Nachfolger von Thiersch bezeichnet werden und bei Ad. Stahrs „Torso, Kunst, Künstler und Kunstwerke des Alterthums" 1857 (neu aufgelegt 1878) kann von irgendwelcher selbständigen Forschung überhaupt keine Rede sein.

Nicht sowohl einen fundamentalen Zusammenhang der griechischen Kunst mit der aegyptischen, den er gradezu läugnete, als vielmehr ein Sichtbarwerden aegyptischen Einflusses auf die griechische Kunst nachdem Psammetich Ol. 30, 660 v. u. Z. Aegypten dem Verkehr erschlossen hatte, nahm zuerst Aloys Hirt an in einer Anzeige von Thiersch' Epochen in der Böttiger'schen Amalthea II. S. 27—62 (1822) und in s. Geschichte der bildenden Künste b. d. Alten 1833, und manche Neuere, welche hier nicht einzeln genannt werden können, haben sich diesen Anschauungen angeschlossen.

3) [S. 12.] Eine erste stand am Wege von Argos nach Epidauros Pausan. II, 25, 6, ein *οἰκοδόμημα πυραμίδι μάλιστα εἰκασμένον*, angeblich ein Denkmal des Kampfes zwischen Akrisios und Proitos. Eine zweite von 40 Quadratfuß Grundfläche ist in Trümmern an demselben Wege bei Lessa, abgeb. in der Expéd. scient. de la Morée, Arch. II. pl. 76, eine dritte, die am besten erhaltene, steht bei Kenchreae am Erasinos, abgeb. Expéd. scient. a. a. O. pl. 45 und sonst mehrfach. Besonders über diese sowie über die eben vorher erwähnte vgl. O. Müller, kleine deutsche Schriften II, 646, Roß, Reisen in der Peloponnes S. 142 f. Curtius, Peloponnes II. S. 365 mit den Noten S. 564 N. 19 und S. 418 mit den Noten S. 573 N. 37. F. Reber, Kunstgesch. des Alterthums 1871. S. 179.

4) [S. 12.] Über die „protodorischen" Säulen von Beni Hassan vgl. außer Champollion, Lettres etc. p. 302, von dem der Name erfunden wurde, Lepsius in d. Ann. d. Inst. IX. p. 7, Kugler, Gesch. d. Baukunst I. 179; Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Phil. LXXIII. S. 425 u. in d. Allg. Encyclopaedie I. LXXXII. S. 399, Schnaase, Gesch. d. bild. Künste b. d. Alten, 2. Aufl. von Lützow I. S. 335, Reber a. a. O. S. 12 f. u. S. 192, Krell, Gesch. d. dorischen Stils S. 26.

5) [S. 14.] Die Stellen sind: Strab. 17. p. 806, Diod. Sicul. I. cap. 97, Pausan. I. 42, 5. II, 19, 3. IV, 32, 1. und VII, 5, 5.

6) [S. 14.] S. O. Müller im Handb. d. Arch. d. K. § 228, C. F. Hermann, Studien d. griech. Künstler S. 15, besonders aber Brunn im N. Rhein. Mus. X. S. 113 ff.

7) [S. 19.] S. besonders Carl Friederichs in dem Berliner Winckelmannsprogramm von 1861 S. 7 f. und in seinen „Bausteinen z. Gesch. d. griech.-röm. Plastik" S. 4 ff., besonders S. 7.

8) [S. 19.] Die Beispiele sind gesammelt v. Meyer zu Winckelmann's Gesch. d K. Bd. V. S. 456 f. ed. Eiselein, dieselben können hier nicht im Einzelnen gesichtet werden und es möge deshalb nur bemerkt sein, daß z. B. die unter diesen Beispielen mit aufgeführte Athena in Villa Albani nicht griechischer, sondern ganz eigenthümlicher altitalischer Kunst angehört; s. Helbig Bull. d. Inst. 1870 p. 35 sq.

9) [S 20.] Nicht nur im Parthenonfriese findet sich diese Besonderheit, wenngleich nicht durchgehend, sondern gelegentlich wieder in Werken der Spätzeit, wie z. B. dem sterbenden Gallier aus der pergamenischen Schule. — Wenn Friederichs, Bausteine a. a. O. in Betreff des Vortretens des l. Fußes und des Verhältnisses von Schulter- und Beckenbreite sagt, dies seien aegyptische Eigenthümlichkeiten, „auf welche ein frei aus sich selbst sich entwickelndes Volk nicht kommen konnte", so muß man doch fragen, wie denn die Aegypter darauf gekommen sind.

10) [S. 20.] Gegenüber der im Allgemeinen vorwaltenden Vorstellung von einem von den Indogermanen vor der Trennung in ihre einzelnen Zweige erreichten ziemlich hohen Culturzustand, wie dieselbe am ausführlichsten bei Pictet, origines indoeuropéennes, 2. Aufl. Paris 1877 entwickelt und von Kneisel in dem Programm des naumburger Domgymnasiums von 1867 am kürzesten und vollständigsten zur Übersicht gebracht worden ist, dürfte es sehr am Platze sein, die in mancher Hinsicht sehr abweichende Ansicht Victor Hehns in seinem bekannten, vortrefflichen Buche, Culturpflanzen und Hausthiere auf ihrem Übergange von dem Orient nach den westlichen Ländern, 2. Aufl. 1874, besonders S. 15 ff., 57 f. u. 485 Anm. 15 in reifliche Erwägung zu ziehn.

11) [S. 20.] Vergl. A. Conze in den Sitzungsberichten der wiener Akademie von 1871 Bd. 64. S. 505 ff., 1873 Bd. 73. S. 221 ff., Helbig in den Annali dell' Instituto von 1875 p. 212—253 Conze in denselben Annali von 1877, p. 389—397.

12) [S. 22.] Die Sache steht also ein wenig anders, als sie bisher meistens dargestellt worden ist, vgl. z. B. Weißenborn, Niniveh und sein Gebiet, 1851 S. 31, Schnaase, Kunstge-

schichte herausg. von Lützow I. S. 182; allein das bisher aufgestellte Princip wird durch die Thatsache, daß 5 assyrisch-chaldaeische Statuen (eine eines unbekannten altchaldaeischen Königs unbestimmten Datums, zwei des Königs Nebo aus Nimrud und der Zeit um 800 v. u. Z., eine des Königs Assur-Nazi-Pal ebendaher und aus ungefähr derselben Zeit, und der im Text erwähnte weibliche Torso, der bis 1100 v. u. Z. hinaufgehn soll) nicht aufgehoben. Über die litterarisch erwähnten Götterbilder vgl. Müllers Handb. d. Archaeol. § 237. 2.

13) [S. 26.] Über die anikonische Zeit und die älteste Gestaltung des Cultusobjects in Griechenland sowie über die im Texte berührte Hermenfrage habe ich näher gehandelt in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissensch. von 1864 S 121 ff. Vgl. außerdem Thiersch, Epochen S. 19, Note 14, und O. Müllers Handbuch § 66.

14) [S. 28.] Vergl. über diese und die Litteratur über dieselben außer Roß, Archaeol. Aufss. I. S. 53 ff. besonders Conze in den Sitzungsberichten der wiener Akademie von 1873 Bd. 73. S. 240. Elf dieser allerrohesten Marmorfiguren befinden sich im britischen Museum und sind in dem Guide to the 2. Vase Room (wo sie im Table case H liegen) part II. London 1878 p. 40 f. gut und genau beschrieben.

15) [S. 28.] Über die angeblichen vordaedalischen Kunstwerke, Daedalos als Künstler und die Kunst bei Homer, namentlich auch den Achilleusschild ist neuerdings ganz besonders der scharfsinnige Aufsatz von Eugen Petersen: Kritische Bemerkungen zur ältesten Geschichte der griech. Kunst, Programm des Gymnasiums in Plön von 1871 zu vergleichen. Der Text ergiebt an den in Frage kommenden Stellen ohne Polemik, wie weit ich mich den Ansichten dieses Gelehrten glaube anschließen zu können und wo dies nicht der Fall ist.

16) [S. 31.] Vergl. besonders die Abhandlung von Ernst Curtius: Über Wappengebrauch und Wappenstil im class. Alterthum, in den Abhh. der berl. Akad. von 1874.

17) [S. 33.] Vgl. O. Benndorf, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken Wien 1878.

18) [S. 35.] Die bisher vorhandenen Abbildungen sind angeführt in Müller's Handb. § 64. 2, diejenige von Steuart ist wiederholt bei Stark, Niobe u. d. Niobiden Taf. 1. Solche durch diverse Lithographenhände bis zu voller Stillosigkeit mißhandelte Darstellungen in Holzschnitt zu wiederholen wäre thöricht.

19) [S 35.] Vgl. Stark a. a. O. S. 106 f.

20) [S. 36.] Über die Kunst bei Homer vergl. Brunn's Aufsatz in den Abhh. d. k. bayr. Akad. 1. Cl. XI. Bd. III. Abth. „d. Kunst b. Homer und ihr Verhältniß zu den Anfängen d. griech. Kunstgeschichte“, durch welchen die meiste frühere Litteratur antiquirt ist.

21) [S. 45.] Über die Schilde bei Homer und Hesiod ist außer auf die in Anm. 20 genannte Abhandlung Brunns S. 8 ff. besonders auf die in Anmerkung 15 genannte Abhandlung von E. Petersen zu verweisen, außerdem sowohl für den homerischen Achilleusschild wie für den hesiodischen des Herakles auf Brunn's ältern Aufsatz: „Über den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke“ im N. Rhein. Museum V, S. 340 ff., endlich, was besonders das Sachliche in der hesiodischen Schildbeschreibung anlangt, auf den Aufsatz von O. Müller in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1834, Nr. 110 ff., der die Nachweisbarkeit der Mehrzahl der vom Dichter beschriebenen Gegenstände in alten Kunstwerken (meist Vasen) gebührend hervorgehoben hat.

ZWEITES BUCH.

ALTE ZEIT.

Vom Beginn der Olympiadenrechnung (776) bis um Ol. 80 (460).

Erstes Capitel.

Die Übergangszeit.

Wenn das was in den homerischen Gedichten und ergänzungsweise bei Hesiod von Kunst gemeldet wird, mit Recht als die Kunst des heroisch-homerischen Zeitalters bezeichnet worden ist, und wenn man was das letztere anlangt annehmen darf, daß die homerischen Gedichte vor dem Anfange des achten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu ihrem wesentlichen Bestande gelangt waren, so ist in dem Bisherigen die Summe dessen gezogen, was wir bis jetzt von der bildenden Kunst Griechenlands in einer ältesten Periode wissen, deren Anfang sich allerdings chronologisch nicht berechnen läßt, deren Ende dagegen ungefähr mit dem Beginne der Olympiadenrechnung (776 v. uns. Zeitrechnung) zusammenfällt. Wenngleich nun unsere Quellen für diese älteste Periode hauptsächlich in Sagen und in dichterischen Schilderungen bestehn, so ist doch im ersten Buche seines Ortes nachgewiesen, daß die Sage einen historischen Kern nicht nur haben könne, sondern in der That habe, und daß die dichterischen Schilderungen keine bloßen Ausgeburten der Phantasie sein können, sondern sich auf Analogien in der Wirklichkeit stützen müssen, und somit dürfen wir unsere Quellen, welche uns den Einblick in ein ziemlich reges künstlerisches Treiben eröffnen, wohl verhältnißmäßig reichliche und gute nennen. Anders verhält es sich mit dem Zeitraum, den wir jetzt zunächst zu durchmessen haben.

Auf die Periode, welche vom Lichte der homerischen Poesie zum Theil wenigstens erleuchtet und verklärt vor uns liegt, folgt bis zum Ende des achten oder dem Beginn des siebenten Jahrhunderts eine Übergangszeit, welche sich wiederum wie eine dunkele Nacht ansieht, aus der nur hie und da ein kleines Lichtpünktchen wie ein zitternder Stern ungewissen Glanzes hervortaucht. Und wir können noch

nicht ahnen, ob jemals und von welcher Seite her etwa mehr Licht in diesen nächtigen Zeitraum fallen wird, dessen Litteratur, die Werke der nachhomerischen Epiker, bis auf kleine Reste verloren gegangen, und aus dem uns kein Monument der bildenden Kunst erhalten ist, welches das Zeugniß und den Stempel seiner Zeit an sich trüge.

Dennoch dürfen wir diesen Zeitraum nicht als kunstleer und kunstlos denken, dürfen wir nicht annehmen, daß die bei Homer geschilderte Kunstthätigkeit nach seiner Zeit bis in diejenige, wo wir sie sich neu erhebend erblicken, erloschen und erstorben gewesen sei. Wohl mit Sicherheit dürfen wir annehmen, daß auch in diesem Jahrhunderte die Bildschnitzer beschäftigt waren, dem Cultus seine Tempelbilder zu schaffen, und zwar in um so ausgedehnterem Maße, je mehr neue Cultusstätten mit der Gründung neuer Wohnsitze und dem wachsenden Wohlstande des griechischen Volkes sich erhoben. Bestimmte Exemplare aus der gar nicht unbedeutenden Zahl alter Holzbilder, welche noch das späte Alterthum kannte, dieser Epoche zuzuweisen ist freilich nicht möglich, ungerechtfertigt aber würde es sein, wenn man ohne ersichtlichen Grund in Abrede stellen wollte, daß manche der späterhaltenen alten Holzbilder gar wohl in die hier in Rede stehende und darüber hinaus in die homerische Periode gehören können. Und wenn ferner zu beachten ist, daß die Sage und in ihr das Bewußtsein der Nation auf das Bestehn von Bildnerinnungen an mehr als einem Orte (in Athen, Argos, Sikyon) hindeutet, Bildnerinnungen, die sich zum Theil als Geschlechter betrachteten und ihren Stammbaum an uralte Namen, besonders den des Daedalos anknüpften, so liegt endlich auch nicht der mindeste Grund vor, an dem Fortgange jener künstlichen Geräth- und Gefäßbildnerei zu zweifeln, die bei Homer einen so bedeutenden Raum einnimmt.

Inwiefern nun und in welcher Weise mit dem Fortgange der Kunstthätigkeit in dem ersten Jahrhundert nach Homer ein Fortschritt in der Kunstübung und der Kunstbildung verbunden war, das vermögen wir freilich nur in beschränktem Maße zu beurteilen, dennoch fehlt es nicht an Gründen und Anhaltepunkten für den Glauben an eine stetige Fortentwickelung im Gegensatze zu der Lehre von einer langen Periode des Stillstandes und der Erstarrung unter fremden, namentlich aegyptischen Einflüssen, welche die Anhänger der Ableitung der griechischen Kunst aus Aegypten kaum minder lebhaft verkündet haben, als diese Ableitung selbst. Die Zeit, von der wir reden, bis etwa zur Mitte des siebenten Jahrhunderts war diejenige der weiter und weiter schreitenden Verbreitung der epischen Poesie, es war die Zeit, in welcher Homers Gedichte in immer größeren Kreisen des griechischen Volkes bekannt und populär wurden, und wo sie eine Reihe bedeutender und begabter Dichter anregten, die großen Kreise der Heldensage nach dem Muster der homerischen Poesie zu gestalten, wo nach einander in der uralt ehrwürdigen Thebaïs, die dem Jahrhunderte der Ilias nicht fern stehn kann, der Unglückszug der sieben Helden gegen Theben gesungen wurde, wo Arktinos von Milet etwa um die Mitte des achten Jahrhunderts in seiner Aethiopis eine zweite Achilleïs schuf, ein Gedicht, dessen Herrlichkeit wir noch zu ahnen vermögen, wo derselbe Dichter Troias endlichen Fall in ernsten Tönen sang, während etwas später ein anderer Dichter, Lesches von Lesbos denselben Stoff unter anderen Gesichtspunkten gestaltete, und wiederum etwas später ein anderer, Stasinos der

Kyprier, in seinen Kyprien die bunte Menge der Begebenheiten, welche die Ilias einleiten, seinen Hörern in schmuckvoll anmuthiger Weise vortrug. Auch die Heimkehr der Helden von Troia, der Kampf der Götter mit den Titanen und viele Kämpfe der Helden anderer Kreise, des Theseus und Herakles wurden in diesem Zeitraum episch gesungen, während am Ende desselben die erwachende lyrische Poesie den Schauplatz betrat, den das alternde Epos allmählich verließ. Das Epos aber mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so sehr vorgearbeitet, daß man Homer mit größerem Rechte noch den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formell wie in Beziehung auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formell, indem es jene vollendet menschliche Götterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blüthezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen thätig waren, jene in reiner Menschlichkeit übermenschlichen Göttertypen, welche für alle Zeiten mysteriöse Ungeheuerlichkeiten unmöglich gemacht und die griechische Kunst vor der tiefsinnigen Fratzenhaftigkeit der aegyptischen und indischen bewahrt haben. Den Gegenständen nach aber hat das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt zum Gemeingut und zum Lieblingseigenthume des Volkes machte, einen Stoff, welcher der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde. Und grade in Beziehung auf diesen Stoff und auf die Besitzergreifung desselben liegen uns, auch abgesehn von der Aufnahme heroischer Gegenstände in die hesiodische Schildbeschreibung (s. oben S. 46), die ersten Spuren aus dem dunkeln Jahrhunderte, von dem wir reden vor, in freilich nur sehr geringfügigen Bruchstücken der verlorenen Epopoeen, die uns aber schließen lassen, daß wir reichlichere Zeugnisse haben würden, wenn uns diese Gedichte erhalten wären. Es handelt sich um entweder ausdrücklich bezeugte oder wahrscheinlich erschlossene Fragmente von Beschreibungen künstlich verzierter Geräthe und Gefäße, welche den verlorenen Epen in ähnlicher Weise eingewebt waren, wie den erhaltenen Gedichten Homers, und in deren einigen wenigstens sich eine noch reichere Aufnahme heroischer Stoffe als bei Hesiod nachweisen läßt [1]). Nun sind freilich diese dichterischen Beschreibungen von Kunstwerken zum Theil Nachahmungen Homers und jedenfalls von Homer angeregt, wie die ganze epische Poesie dieser Zeit und wie unverkennbar auch die hesiodische Schildbeschreibung; aber grade in dem, worauf es hier ankommt, sind sie es nicht, in den Gegenständen nämlich. Die sind andere als bei Homer, die sind neu erfunden, und woher denn erfunden, als aus der Anschauung von Ähnlichem, das wirklich vorhanden war, und aus dem Geiste des Zeitalters, aus dem die Dichtungen stammen?

Wenn nun aber hiefür schon an sich die allgemeine Wahrscheinlichkeit so gut wie bei Homer spricht, so findet sich eine vollkommene Bestätigung für das Vorhandensein solcher mythologischen Compositionen in einem von Pausanias ausführlich beschriebenen Kunstwerke, welches in der Zeit selbst bei der spätesten Datirung, die möglich ist, höher hinaufreicht, als zum wenigsten die jüngsten kyklischen Epen und die in ihnen enthaltenen Beschreibungen von Kunstwerken, welches folglich mitten in der Reihe der poetisch überlieferten mythologischen Bildwerke

steht. Es ist dies die schon früher erwähnte, vielberühmte Lade des Kypselos im Heraeon von Olympia, auf welche demnächst etwas näher im Einzelnen einzugehen sein wird, welche aber hier mit ihren zahlreichen, wohl durchgängig auf die Sage oder die Sagenpoesie zurückgehenden Compositionen zunächst im Allgemeinen angeführt werden muß, um einen festen Anknüpfungspunkt zu gewinnen für den Faden einer eigenthümlich fortschreitenden Kunstthätigkeit, den wir durch die Jahrhunderte von Homer abwärts zu verfolgen suchen. Und aus demselben Grunde ist gleich hier ein abermals späteres Kunstwerk, der von Bathykles von Magnesia erbaute und mit zahlreichen mythologischen Reliefen verzierte Thron des amyklaeischen Apollon hervorzuheben. Mag dieser Faden dünn und leicht erscheinen, immerhin, sein Vorhandensein kann Niemand läugnen, ebenso wenig wie Jemand läugnen kann, daß in dieser Besitzergreifung des poetischen Sagenstoffes von Seiten der bildenden Kunst ein neues und wahrlich bedeutendes Element gewonnen ist, oder das Andere, daß in dem zunehmenden Reichthum und der wachsenden Ausdehnung dieser mythologischen Reliefcompositionen, denen verwandte Compositionen von Vasenbildern entsprechen, ein stetiger Fortschritt der Kunst sich ausspricht.

Zunächst also das Nöthige von der soeben erwähnten Lade des Kypselos demjenigen Kunstwerke, welches ein durchaus beglaubigtes Beispiel der nach der homerischen Zeit beginnenden mythologischen Reliefcompositionen, und zugleich das ausgedehnteste seiner Art in der älteren Zeit und das älteste wenigstens mit Wahrscheinlichkeit datirbare Monument der griechischen Bildnerei ist[2]). Wie dies Alles diesem Denkmal eine nicht leicht hoch genug anzuschlagende Wichtigkeit verleiht, muß einleuchten.

Es war das ganze Werk eine Lade oder Truhe aus Cedernholz von wahrscheinlich viereckiger Gestalt und ansehnlicher Größe, welche nach Dio Chrysostomus im Hinterhause (Opisthodom) des Heratempels in Olympia stand, wo sie auch Pausanias sah, der sie in drei Capiteln des fünften Buches seines Reisewerkes (17—19) ausführlich beschreibt. Die Reliefe, welche theils aus dem Cedernholze des Kastens selbst geschnitzt, theils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet waren, bedeckten wahrscheinlich — obgleich grade dies auch noch neuerlich von anderen Seiten bezweifelt wird — nicht nur die vordere Langseite sondern auch die beiden Schmalseiten des Kastens, und zwar in fünf, wie man anzunehmen hat, durch Ornamentleisten von einander getrennten Streifen über einander, welche Pausanias in der Art beschreibt, daß er bei dem ersten oder untersten Streifen von rechts nach links um den Kasten ging, beim zweiten umkehrte und von links nach rechts schritt, um beim dritten und fünften ebenfalls von rechts nach links, und beim vierten von links nach rechts zu gehn. Die Hinterseite des Kastens scheint mit Bildwerken nicht verziert und gegen die Tempelwand gestellt gewesen zu sein, da kein Grund für das Hin- und Hergehn des Beschreibers abzusehn ist, wenn der Kasten frei aufgestellt und rings umschreitbar, also auch rings mit Bildwerken geschmückt gewesen wäre. Die Zeit des Werkes ist allerdings nur durch Wahrscheinlichkeitsgründe und nur ungefähr, nämlich frühestens in die ersten 10 Olympiaden d. h. zwischen 776 und 736 anzusetzen, und kann spätestens vor Ol. 49, 2 (582) an dem Orte aufgestellt worden sein, wo es unsere Gewährsmänner sahen.

Die untenstehende Note*) enthält in gedrängter Kürze eine Angabe des reichen Bildwerkes in der Ordnung, welche auch in Zeichnung in der Anm. 2 genannten Abhandlung durchgeführt ist; hier sei über dasselbe noch Folgendes bemerkt: Die Verzierung des ganzen Geräthes mit über einander liegenden Bilderstreifen, welche beiläufig bemerkt in dem Ornamentirungsschema mehrer derartigen in Vasenbildern dargestellten Kasten Analogien findet, erinnert einerseits an die concentrischen Kreisstreifen, mit denen die heroischen Schilde verziert waren, und wiederholt sich andererseits in einer beträchtlichen Anzahl von älteren Vasen nicht nur der s. g. orientalisirenden Classen, sondern auch der fortgeschrittenern Malerei, welche, wie die Kypseloslade, ihre Gegenstände den Kreisen des Epos entnommen hat. Der große Krater des Klitias und Ergotimos (Françoisvase) in Florenz (Mon. dell' Inst. IV. tav. 54—58) ist unter diesen das bemerkenswertheste und neben einem erst neuerdings (in den Mon. d. Inst. X. tav. 415) publicirten altkorinthischen Gefäße für die

*) Note. Erster, unterster Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: Pelops' und Oinomaos' Wettfahrt und Amphiaraos' Auszug.

Vorderfläche: Pelias' Leichenspiele, welche eine große aus einer Reihe von Kämpfergruppen zusammengesetzte Composition für sich bilden, eingefaßt durch Herakles als Kampfrichter und Akastos mit den Preisdreifüßen.

Seitenfläche 2: Herakles im Kampfe mit der Hydra unter Iolaos' und Athenas Beistand und Phineus durch die Boreaden von den Harpyien befreit.

Zweiter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Die Nacht mit Schlaf und Tod in Kindergestalt auf den Armen, sodann Recht und Unrecht (Dike und Adikia), und zwei Parmakeutrien, Weiber, die Zaubertränke in einem Mörser bereiten.

Vorderfläche: Idas und Marpessa; Zeus in der Gestalt des Amphitryon und Alkmene; Menelaos, der Helena nach Troias Zerstörung als Gefangene zum Lager führt; Aphrodite zwischen Iason und Medeia; Apollon und die Musen; Atlas und Herakles; Ares und Aphrodite.

Seitenfläche 1: Peleus und Thetis und Perseus von den Gorgonen verfolgt.

Dritter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: | Vorderfläche: | Seitenfläche 2: Die Darstellung zweier kampfgerüstet gegen einander anrückender Heerhaufen, zwischen denen sich ein gütlicher Vertrag vorbereitet und von der Pausanias die Bedeutung nicht sicher anzugeben wußte. Am wahrscheinlichsten bezog sie sich auf die Vorgeschichte der Kypseliden, Melas', des Ahnherrn des Kypselos, Aufnahme in Korinth durch Aletes.

Vierter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Boreas raubt Oreithyia und Herakles bekämpft den dreileibigen Geryon.

Vorderfläche: Theseus und Ariadne; Achilleus und Memnon im Kampfe von den Müttern umgeben; Meilanion und Atalante; Aias und Hektor im Zweikampf, zwischen ihnen Eris; die Dioskuren führen Aethra in die Gefangenschaft der Helena; Koons und Agamemnons Zweikampf über Iphidamas' Leiche; Artemis hält Panther und Löwen in den Händen empor; die Göttinnen von Hermes zum Paris geführt; Aias raubt Kassandra vom Palladion weg.

Seitenfläche 1: Eteokles und Polyneikes im Zweikampf und Dionysos gelagert unter Bäumen.

Fünfter und oberster Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 1: Odysseus und Kirke nach Pausanias' Annahme in der Grotte gelagert, vor welcher vier Dienerinnen das Mal herrichten.

Vorderfläche: Der Kentaur Cheiron und Thetis mit Hephaestos und einem Diener, Zweigespann mit Nereïden; Nausikaa auf dem Maulthiergespann mit einer ihrer Gefährtinnen.

Seitenfläche 2: Herakles bekämpft die Kentauren.

Restauration der Kypseloslade wichtigste Monument, obgleich wesentlich jünger als diese. Nächst dieser Verwandtschaft der gesammten Anordnung mit erhaltenen Monumenten tritt uns aus den Bildwerken der Kypseloslade mit aller Strenge das die ganze ältere Kunst beherrschende Compositionsprincip einer zunächst räumlichen und formellen, in zweiter Linie auch innerlichen und gegenständlichen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Bildwerke ja der einzelnen Figuren innerhalb der Streifen entgegen, so daß wir rechts und links von der, mehrfach durch ein etwas figurenreicheres Bild bezeichneten Mitte Bilder und Figuren finden, die in der Zahl der letzteren, in deren Composition, in ihrer Handlung, ja mehrfach in ihrem Beiwerk einander aufwägen und sich auf einander beziehen. Die schon hierdurch gegebene eben so strenge wie reiche rhythmische Gliederung der ganzen Bildermasse, die ohne eine derartige Anordnung schwer übersehbar sein würde, wird noch weiter gehoben durch das Verhältniß der Streifen zu einander. Einmal schon dadurch, daß, nach Analogie der Françoisvase und anderer Vasen zu schließen, die Streifen nicht von gleicher Breite gewesen sein, sondern sich je nach ihrer Stelle abgestuft haben werden (Sockel- und Friesstreifen am schmalsten, der Hauptstreifen am breitesten), dann aber auch durch die offenbar mit höchster Planmäßigkeit angeordnete Abwechselung größerer und kleinerer Compositionen. Im ersten, dritten und fünften Streifen finden wir ausgedehnte, in sich zusammenhangende Darstellungen, welche im ersten Streifen ohne Unterbrechung die ganze Erstreckung des Raumes derVorderfläche, im dritten diejenige aller drei Seiten erfüllen, im fünften Streifen an der Vorderseite allerdings aus zwei Gegenständen bestehen, aber auch nur aus zweien, die um so füglicher den Eindruck eines Ganzen gemacht haben können, als von ihnen der eine (Thetis und die Nereïden bei Hephaestos) ungleich ausgedehnter gewesen sein muß, als der andere. Dagegen sind die dazwischen liegenden Streifen, der zweite und vierte, mit einer großen Zahl kleiner Gruppen von wenigen Figuren erfüllt, welche wir uns wohl durch Querleistchen getrennt denken dürfen. Finden wir nun also in der äußern Anordnung der Composition eine wohldurchdachte und scharf gegliederte Ordnung, welche sehr wahrscheinlich in dem Kunstwerke selbst, unterstützt durch die Abwechselung der Materialien, viel deutlicher hervortrat, als sie sich in einer bloßen Zeichnung, um von einer schriftlichen Darstellung des Inhalts der Gruppen zu schweigen, versinnlichen läßt, so ist gewiß nicht anzunehmen, daß die aus weiten Kreisen der Heldenpoesie, aus Herakleen und Theseen, Ilias, Odyssee, Aethiopis, Thebaïs, Iliupersis ausgewählten Gegenstände nach Laune, Willkür und Zufall aufgegriffen und ohne Plan zusammengewürfelt seien, vielmehr müssen wir glauben, daß den Künstler ein Grundgedanke leitete, als er in die unendliche Fülle des poetischen Sagenstoffes mit wählender Hand hineingriff. Auf diesen innern Zusammenhang der dargestellten Mythen geht Welcker's Besprechung des Monumentes aus (Zeitschrift f. alte Kunst, S. 270 ff.), und wenn auch weder diese schöne und sinnreiche Untersuchung bis zu ihrem Endziel gediehen noch auch es neueren Forschungen gelungen ist, den Zusammenhang des Ganzen nachzuweisen, so sollte man sich doch hüten, solche Untersuchungen principiell zu verwerfen und die Behauptung aufzustellen, die Bildwerke an der Kypseloslade seien ohne Zusammenhang, weil es uns ebenfalls noch nicht gelungen ist, den innern Zusammenhang der vielen Bildwerke auf der Vase des Klitias und Ergotimos zu ergründen und genügend aufzuklären. Solche Probleme sollten vielmehr als Gegenstand der Forschung immer auf's neue hinge-

stellt werden, wenn es auch am Orte sein mag vor jeder Willkür und Künstelei in ihrer Lösung zu warnen.

Wenn nun in diesen mythologischen Reliefcompositionen, deren Gewähr und Gipfel wir in der Kypseloslade gefunden haben, eine Erweiterung der Kunst in Absicht auf die Gegenstände und die Composition unverkennbar vorliegt, so fragt es sich, inwiefern mit diesem Fortschritt ein gleicher in der Darstellung, in dem was man im engern Sinne Stil nennt, verbunden war. Mit Sicherheit abzusprechen vermögen wir darüber freilich nicht, schwerlich aber dürfen wir ein völliges Stehn- und Zurückbleiben der Stilentwickelung annehmen, nicht allein weil eine so einseitige Entwickelung der Kunst überhaupt kaum denkbar ist, vielmehr der Fortschritt in einer Richtung auch den in allen übrigen fast nothwendig bedingt, sondern auch, weil wir eine mit der gegenständlichen verbundene stilistische Fortentwickelung in der Vasenmalerei, derjenigen Kunstgattung, aus der allein wir lange Folgen besitzen, augenfällig nachweisen können. Auch dann dürfen wir an einen Stillstand der Stilentwickelung nicht glauben, wenn wir erfahren, daß auf einem Gebiete, auf dem der Tempelbilder die Kunst nur sehr langsam und selbst kaum merklich fortgeschritten sei. Denn wenn man nur nicht vergißt, daß der Periode naïver Frömmigkeit das Götterbild nicht sowohl als Kunstproduct und, wie reich ornamentirtes Profangeräth, als Gegenstand der Schau, sondern vielmehr als Gegenstand der religiösen Verehrung galt, so wird man ohne Schwierigkeit begreifen, daß man es auf diesem Gebiete lange Zeit bei den alten Typen bewenden ließ, ohne daß man hierdurch berechtigt wäre, von einer Erstarrung der Kunst im Allgemeinen oder von einem die Kunstentwickelung hemmenden priesterlichen Einflusse zu reden, für welchen in der griechischen Religionsgeschichte schwerlich Raum ist. Obendrein handelt es sich bei den von religiösem Vorurteil und Aberglauben der Darstellung von Götterbildern gezogenen Schranken doch nur um das Grundschema der handlungslos ruhig stehenden oder sitzenden Bildsäule, nicht aber um die Anwendung neuerfundener Arten der Technik und eben so wenig um die Fortschritte in dem, was man das Machwerk nennt, oder um diejenigen in der Naturwahrheit und Formschönheit innerhalb des Grundschemas. Solche Fortschritte sind so unmerklich, ihre Resultate liegen so sehr im Geiste und im Bedürfniß der Zeit, sie sind, so zu sagen, so unwillkürlich, dem Künstler, der seiner Anschauung gemäß arbeitet, selbst so unbewußt, daß auf sie gewißlich keine Einflüsse der Religion und des Cultus, man denke diese wie man will, sich erstreckt haben können. Wie wenig dies der Fall war, das zeigt sich vielleicht am auffallendsten bei den Kunstwerken, in welchen man auch in der guten Zeit schon aus hieratischen Gründen den alten Stil ausdrücklich nachzuahmen sich Mühe gab, und welche nichts desto weniger dem Stilgefühl ihrer Entstehungszeit unterworfen sind. Mag man immerhin die Fortschritte der Technik, des Machwerks, der Formgebung als dem handwerksmäßigen Theil der Kunst zufallend ansprechen, als Fortschritte sind sie trotzdem nicht zu läugnen. Und daß die Fortschritte auf dieser Seite der Kunst begannen, daß die griechische Kunst verhindert wurde, dem Ideal zuzustreben, ehe sie in Technik und Formgebung Meisterin geworden, daß sie durch die Gewöhnung an das Herkömmliche auf dem Gebiete religiöser Bildnerei veranlaßt wurde, ihre freiere Entwickelung auf anderen Gebieten, denen der Thier- und Menschenbildung zu suchen, Gebieten, auf welchen sie zur vollendeten Naturwahrheit hingedrängt wurde, das ist eine der größten Wohlthaten des Genius, der über Griechenland und

der griechischen Kunst waltete, denn diese Thatsache hat die griechische Kunst vor einem unklaren und überschwänglichen Idealismus bewahrt, so wie Homers Vorbild sie vor symbolischer Monstrosität bewahrte.

Zweites Capitel.

Neue Anfänge, Erfindungen und Erweiterungen der Kunst.

Die Kypseloslade hat uns einer Zeit nahe gebracht, welche mannigfache Erweiterungen der Kunstthätigkeit hervorbringen, in welcher die Kunst aus dem Dunkel der Werkstätten hervortreten sollte. In diesen war eine handwerksmäßige Kunstübung vom Vater auf den Sohn und Enkel fortgeerbt, und die Jüngeren hatten die Kunst in der Weise der Väter, „sie lernend von den Früheren“, wie zwei alte argivische Künstler in einer von Pausanias (SQ. Nr. 388) mitgetheilten metrischen Inschrift von sich aussagen, fortgesetzt; nun treten einzelne Männer hervor, die, in selbständigerer Weise ihren Aufgaben gegenüberstehend, ihre Namen an bestimmte Entdeckungen und Erfindungen knüpften, mit denen sie eine sorgfältiger werdende Überlieferung bis auf uns gebracht hat. Allerdings waren diese Erfindungen und Entdeckungen zunächst rein technischer Art, sie brachten neue Materalien auf den Schauplatz oder lehrten deren vollkommenere Behandlung und Bearbeitung, was schon allein als Vorbereitung und Grundlage einer höheren Entwickelung ein Großes gewesen sein würde. Jedoch sind diese Erweiterungen und Vervollkommnungen der Technik, welche auf einen regen Kunstbetrieb als ihre Veranlassung zurückschließen lassen, nicht die einzigen Leistungen dieser Zeit, sondern es werden uns aus derselben auch bereits Künstler genannt, welche in den verschiedenen Zweigen der Bildkunst Ruhm erwarben, und welche freie Kunstschulen an die Stelle der alten Künstlergeschlechter setzten. Vielfache Förderung und Anregung mochte diese Zeit, dies Jahrhundert der Erfindungen (etwa von den 30er Olympiaden bis zu den 60ern) in dem zunehmenden Wohlstande der Staaten und in der Prachtliebe und dem Luxus jener Fürsten finden, welche unter dem Namen der älteren Tyrannen bei den Gährungen und Revolutionen in den verschiedenen Staaten sich, und zwar die frühesten in den 30er Olympiaden (Kypseliden in Korinth, Orthagoriden in Sikyon) aus der Menge zur Alleinherrschaft erhoben und, sowohl um die Mittel des Volkes in Anspruch zu nehmen, wie auch um den Ärmeren Arbeit zu verschaffen und endlich um ihre Throne mit neuem und ungewohntem Glanze zu umgeben, als freigiebige und unternehmende Förderer und Schützer der Künste in der Geschichte dastehn.

Die Künstlergeschichte dieses Zeitraums ist mit Nachrichten zu beginnen, welche sich an den Namen eines sikyonischen Töpfers Butades knüpfen, der in Korinth angesiedelt war. Mehre, wenn auch in ihren Einzelheiten nicht sichere Nachrichten weisen auf einen alten regen Kunstbetrieb in Korinth hin; in der Architektur stammen nach dem Zeugniß Pindars, mit dem sich ein solches bei Plinius verbindet, die Adlergiebel der Tempel aus korinthischer Erfindung[3]); für die Malerei wird nach Plinius' Zeugniß der Anfang von Einigen nach Sikyon, von Anderen nach Korinth verlegt, was sich vielleicht nach den Annahmen der Alten über die

Anfänge der Malerei mit den Nachrichten über Butades vereinigen lassen würde, an sich aber geringe Gewähr enthält, da es sich um weiter nichts, als um eine, wenn auch geistreiche, aber mit den Thatsachen nicht übereinstimmende Theorie handelt. Ein zweites Zeugniß für die Malerei in Verbindung mit einem andern über Bildkunst finden wir in der Sage, daß der durch Kypselos aus Korinth vertriebene Demaratos, der nach Italien floh, dahin Eucheir (Wohlhand, Bildner), Eugrammos (Wohlzeichner, Maler) und Diopos (Architekten?) mitgenommen habe, einer Sage, die in einer alten Kunstverbindung Griechenlands, speciell Korinths mit Etrurien einen historischen Kern haben kann. Und endlich ist in eben der hier in Rede stehenden alten Periode Korinth der Hauptort der Vasenmalerei.

Den verschiedenen Nachrichten über korinthischen Kunstbetrieb fügen sich nun die über Butades ein, den die Sage vor Ol. 29 ansetzt, was zu bezweifeln kein Grund vorliegt. Butades, so kann man in mehren früheren Werken lesen, soll die Plastik in Thon oder wenigstens die Reliefbildnerei in diesem Material erfunden haben. Beides ist falsch und steht auch nicht in unserer Quelle (Plin. XXXV, 151. SQ. Nr. 259). Die statuarische Kunst in Thon muß nach dem was Hesiod von der Bildung der Pandora sagt (s. oben S. 49) als lange vor Butades' Zeit vorhanden anerkannt werden, und die Reliefbildnerei in diesem oder irgend einem Material ist nach dem ganzen Entwickelungsgange der Kunst, wie er bisher dargelegt wurde, mindestens so alt, wenn nicht älter, als die statuarische Kunst. Plinius aber redet auch weder von dem Einen noch von dem Andern und in dieser Stelle auch nicht von Verbesserungen der Thonbildnerei, sondern sagt, Butades habe erfunden, „Ähnlichkeiten“ in Thon zu bilden, d. h. er schreibt ihm die Erfindung der Porträtbildnerei in Thon zu. Diese Nachricht würde nun bedeutend genug, ja als die früheste Nachricht von Porträtbildnerei von großem Interesse sein, wenn sie in der Gestalt angenommen werden könnte, wie sie im Vorstehenden gegeben ist; dies ist aber nicht der Fall. Denn Plinius erzählt uns in unmittelbarem Anschlusse an die Worte, welche die allgemeine Nachricht enthalten: Butades' Tochter habe, um ein Bild des scheidenden Geliebten zu besitzen, den Umriß seines Schattens an der Wand mit Kohle umzogen, und so die erste Silhouette gemacht, der Vater aber habe den Umriß mit Thon ausgefüllt und dieses erste Reliefporträt mit seinen übrigen Töpferwaaren gebrannt; dasselbe sei im Nymphaeon von Korinth bis zur Zerstörung durch Mummius gezeigt worden. Offenbar bezieht sich nun die generell klingende Angabe, Butades habe die Porträtbildnerei in Thon erfunden, auf nichts als auf dies übrigens noch ein Mal (s. SQ. Nr. 261) erwähnte, sagenhafte und durchaus nicht verbürgte Bildniß; und da nun keinerlei Nachricht vorliegt, daß an diese erste, gleichsam zufällige Porträtbildnerei sich eine weitere Entwickelung angeknüpft habe, so wird die ganze Notiz des Plinius ziemlich werthlos. Nicht ganz das Gleiche gilt von einigen ferneren Angaben über Erfindungen des Butades, nämlich er habe Röthel zum Thon hinzugefügt oder aus Röthelthon zuerst gebildet, auch habe er zuerst die Firstziegel des Daches mit Masken geschmückt, die er anfangs als Flachrelief (Prostypon), sodann als Hochrelief (Ektypon) formte. Die erstere Nachricht ist so wie sie überliefert wird schwerlich genau, indem es sich wahrscheinlich um einen rothen Firniß handelt, wie wir einen solchen bei der fortgeschrittenen Vasenmalerei gegenüber der ältesten mit blassen Thongrunde finden und wie er, auf plastische Arbeiten (Reliefe) angewendet, diese eigentlich erst zu ornamental anwendbaren

macht. Die zweite Notiz, die wir anzufechten keinen Grund haben, würde dann eine bestimmte Anwendung des ornamentalen Thonreliefs hinzufügen, von der mehre sehr alterthümliche Beispiele in Dachtrauf- oder Firstziegeln mit Maskenrelief (s. z. B. den Ziegel mit einem Gorgoneion in Roß' Archaeol. Aufss. I. Taf. 8) auf uns gekommen sind. Beschränke man jedoch die Nachrichten über Butades wie man will, immer weisen sie darauf hin, daß um die 30. Olympiade die Plastik in Thon einen neuen Aufschwung und wahrscheinlich in Folge mancher Verbesserungen eine weitere Verbreitung fand. Dies ist aber namentlich deswegen von großer Bedeutung, weil die Thonplastik die Grundlage und Bedingung, oder wie Plinius sagt, die Mutter des Erzgusses (mater staturiae) ist, dessen Erfindung oder Übertragung aus dem Oriente nach Griechenland nicht sehr viel später anzusetzen ist.

Eine nur ganz vorübergehende Erwähnung verdient in dem Zusammenhange dieser Betrachtungen die Erfindung der Eisenlöthung durch Glaukos von Chios, vielleicht schon Ol. 22 (um 690 v. u. Z.), vielleicht erst 21 Olympiaden später (um 608 v. u. Z.) als Alyattes ein Werk dieses Glaukos nach Delphi weihte [4]). Wenn in den bisherigen Darstellungen der griechischen Kunstgeschichte der Erfindung des Glaukos eine größere Bedeutung beigelegt wurde, so geschah dies deshalb, weil man glaubte annehmen zu dürfen, die Löthung des Eisens, eines für die Geschichte der Plastik garnicht in Betracht kommenden Materials, werde bald auf die für die Plastik wichtige Bronze übertragen worden sein, welche in der ältesten Zeit auch nicht gelöthet, sondern genietet wurde. Die neueren technischen Erörterungen haben aber ergeben, daß die leichtere Erzlöthung wahrscheinlich die ältere, die in Anwendung auf größere Objecte eigenthümlich schwierige Eisenlöthung die jüngere gewesen ist, womit sie für die Geschichte der Plastik ihre Bedeutung verliert. Wenn aber Glaukos in der Notiz über die von ihm erfundene Eisenlöthung nur als Techniker erscheint, so lernen wir ihn aus anderen Nachrichten auch als ausübenden Künstler kennen, und wenigstens eines seiner Werke, das im Alterthum sprichwörtlich geworden war, liegt uns in zwei Beschreibungen vor. Dasselbe war ein eiserner Untersatz zu einem Mischgefäße (Krater), dergleichen einen von Silber Alyattes hinzufügte, als er das alte Kunstwerk nach Delphi stiftete, und wird seiner Gesammtgestalt nach von Pausanias (X, 16, 1) folgendermaßen beschrieben: die Gestalt des Untersatzes gleicht zumeist einem abgestumpften Thurme, der auf einer breiten Basis steht; die Seiten desselben sind nicht ganz abgeschlossen, sondern bestehn aus Querstäben wie die Sprossen einer Leiter; die aufrecht stehenden Metallstreben sind oben nach außen umgebogen, und hierauf ruht das Gefäß. Über die Technik fügt Pausanias hinzu, jedes einzelne Stück des Untersatzes hange mit dem andern nicht durch Nieten und Nägel, sondern durch das Loth zusammen. Während wir uns aus diesen Worten von dem ganzen tektonischen Schema dieses seinem Zwecke durchaus entsprechenden Geräthes namentlich mit Hilfe thönerner Gefäßständer alterthümlicher Kunst, welche die neuere Forschung an's Licht gezogen hat und eines ähnlichen Stativs in einem sehr alterthümlichen Relief [5]) eine genügende Vorstellung zu machen vermögen, berichtet ein anderer Zeuge, Hegesandros (bei Athenaeos V, p. 210 c. SQ. Nr. 270) von Reliefschmuck, der an diesem Geräthe, das er ein in Wahrheit sehenswerthes Stück Arbeit nennt, angebracht gewesen sei, und zwar Darstellungen von Thieren und Pflanzen, denen vielleicht auch menschliche Figuren beigefügt waren. Obgleich diese Nachricht keineswegs die wünschenswerthe

Klarheit besitzt, so werden wir uns die in denselben bezeichneten Ornamente doch mit Wahrscheinlichkeit nach Analogie derjenigen der älteren Vasen und der eben schon erwähnten Gefäßständer vorzustellen haben, und weder an Insekten noch an eine eigentliche Arabeske denken dürfen.

Wenn der Erfindung der Eisenlöthung nur eine ganz beiläufige Erwähnung gewidmet werden konnte, so erscheint als der größte und folgenreichste Fortschritt auf dem Gebiete der Metallbearbeitung für die Kunst die Erfindung des *Erzgusses* durch *Rhoikos* und *Theodoros*, die Söhne des Phileas und Telekles von *Samos*, wobei indessen gleich bemerkt werden muß, daß es sich hierin nicht sowohl um eine Erfindung handelt, von welcher die Alten reden, als vielmehr von der Übertragung einer im semitischen Oriente seit sehr langer Zeit geübten Technik auf griechischen Boden.

Über die Chronologie dieser alten samischen Künstler gehn die Ansichten verschiedener Forscher aus einander[6]) und es erscheint kaum möglich, über dieselbe zu einem *wirklich sichern* Ergebniß zu gelangen. Denn wenngleich man es, entgegen dem was auch in diesem Buch in seinen früheren Auflagen angenommen worden ist, als wahrscheinlicher anerkennt, daß es sich um ein einziges Künstlerpaar und nicht um eine mehrfache Wiederkehr des Namens Theodoros, sowie des Namens seines Vaters Telekles in derselben Familie handelt, und ebenso daß die einander nur scheinbar widersprechenden Nachrichten über Werke des Theodoros auf verschiedene Künstler dieses Namens zu vertheilen kein ausreichender Grund vorliegt, so gelangt man dadurch für die beiden Erfinder des Erzgusses Rhoikos und Theodoros immer noch zu keiner sichern Datirung, wenigstens innerhalb eines starken Menschenalters, wenngleich man wohl nicht weit fehlgreift, wenn man die Zeit *um die 50. Olympiade* (580 v. u. Z.) als diejenige der Künstler ansetzt, deren Väter Phileas, derjenige des Rhoikos, und Telekles, derjenige des Theodoros, ebenfalls Künstler gewesen zu sein scheinen. Dies schließen wir weniger aus der Notiz des Diodor über eine fabelhafte Apollonstatue, deren eine Hälfte Telekles in Samos gemacht haben soll, während sein Sohn Theodoros die andere in Ephesos schnitzte[7]), als vielmehr daraus, daß, wie eine neuere Untersuchung[8]) für die ganze griechische Kunstgeschichte nachgewiesen hat, die Namen der Väter von Künstlern nur dann mit denen der Söhne zusammen angeführt werden, wie dies bei den Vätern der samischen Meister der Fall ist, wenn sie ebenfalls Künstler und dann oft die ersten Lehrer ihrer Söhne waren. Sei dem aber wie ihm sei, gewiß ist, daß Samos zur Zeit jener Erfinder des Erzgusses, und vielleicht schon zu derjenigen ihrer Väter einen sehr bedeutenden Betrieb der Erzbildnerei besaß, der sich an Großes wagte. Zeuge hierfür ist Herodots (4, 152. SQ. Nr. 294) Erzählung von einem mächtigen Mischgefäß von Erz, welches samische Kaufleute nach Herodots allerdings nicht unzweifelhaft richtiger Angabe schon in der 37. Olympiade (632—628 v. u. Z.) nach der ersten glücklich vollendeten Fahrt nach Tartessos aus dem Zehnten ihres Gewinns (6 Talente = ungefähr 28,000 M.) in den Heratempel ihrer Vaterstadt weihten. Dasselbe war um den Rand mit Greifenköpfen in Hochrelief verziert und ruhte auf drei knieenden Figuren von 7 griech. Ellen (etwa 3 Metern) Höhe, welche indessen ihrer Kolossalität wegen ungleich wahrscheinlicher als getrieben, denn als nach der neuen samischen Technik gegossen zu denken sind. Ein so gewaltiges Gefäß, welches um so interessanter erscheint, als unter den Werken des Theodoros ein ähnliches von Silber

angeführt wird, das Kroesos nach Delphi weihte, und Figuren von einer solchen Größe lassen mit Sicherheit schließen, daß die Metallbearbeitung auf Samos schon lange heimisch war, und schwerlich wird sich läugnen lassen, daß in der passend gewählten knieenden Stellung der Telamonen des Kraters, welche sich in mehr als einer erhaltenen späten Figur wiederholt, ein lautredendes Zeugniß für die Entwickelung des eigenthümlichen griechischen Kunstgeistes vorliegt, wenngleich wir die Vorbilder für dergleichen kolossale Metallgefäße auf semitisch-orientalischem Boden nachweisen können, wie uns denn ein solches z. B. in dem berühmten „ehernen Meere“ des salomonischen Tempels in Jerusalem entgegentritt, einem ehernen Becken von 10 Ellen Durchmesser, welches in der Höhe von 5 Ellen auf dem Rücken von 3 Mal 4 ehernen Stieren ruhte.

In Betreff des von Rhoikos und Theodoros in Griechenland eingeführten Erzgusses wird uns leider nichts Näheres über die von den beiden Künstlern angewandte Art desselben berichtet, jedoch ist es kaum glaublich, daß dieselben sogleich die vollkommenste Technik erreicht haben. Diese ist bekanntlich der Gesammtguß hohler Statuen über einen feuerfesten Kern, diejenige Gußart, welche auch wir in der Regel anwenden, und welche die Alten in der bewunderungswürdigsten Vollkommenheit ausübten. Eher dürfen wir annehmen, daß Rhoikos und Theodoros, falls sie sich nicht (was nicht eben wahrscheinlich ist) auf den massiven Guß beschränkten, welcher für kleine Figuren (sigilla), aber auch nur für solche im Alterthum dauernd in Anwendung blieb, größere Werke nicht im Ganzen, sondern in Stücken gossen, welche später zusammengelöthet wurden, ein Verfahren, welches die Alten auch in der Periode der höchsten Ausbildung der Technik nicht allein bei Kolossen anwandten [12]), für welche dasselbe in der Hauptsache von uns beibehalten ist. Der Hohlguß, um dies hier beiläufig zu bemerken, empfiehlt sich durch die größte Ersparung des Materials sowie durch die Leichtigkeit der Werke, welche deren Haltbarkeit bedingt, setzt aber auch dem gleichmäßen Fluß des zwischen Kern und Mantel dünne sich vertheilenden Erzes die größten Schwierigkeiten entgegen, welche nur durch die feinsten Berechnungen überwunden werden können. Der Vollguß ist ungleich weniger schwierig, dafür aber auch ungleich kostspieliger, und liefert Werke von gewaltigem Gewicht, welche, namentlich wenn sie aus einzelnen Theilen zusammengelöthet sind, der Zerstörung weit leichter anheim fallen als die hohlgegossenen Statuen.

Auch über die plastischen Werke der beiden samischen Erzgießer erfahren wir nicht viel. Von Rhoikos sah Pausanias (X, 38, 5. SQ. Nr. 277) bei dem Heiligthum der Artemis in Ephesos eine weibliche Statue, „welche die Ephesier als Nyx (Göttin der Nacht) bezeichneten“, wie sich Pausanias mit kluger Vorsicht ausdrückt, denn schwerlich war diese Göttin wirklich gemeint. Diese Statue war sowohl dem Stile nach alterthümlich wie der Arbeit nach roh, alterthümlicher und roher als ein ehernes Athenabild in Amphissa, mit welchem Pausanias sie vergleicht, und von dem er die, ausdrücklich auch von ihm als unhaltbar bezeichnete, Sage angiebt, daß es aus der troischen Beute stamme. Es ist freilich nicht überliefert, aber sehr wohl denkbar, daß wir in dieser weiblichen Statue den ersten Versuch oder einen der ersten Versuche in der neuübertragenen Technik vor uns haben, mag nun Rhoikos dieselbe selbst als Weihgeschenk und Andenken aufgestellt haben, oder mag sie sonst in den Besitz des ephesischen Heiligthums gekommen sein; die Alterthümlichkeit und die Rohheit der Technik würden sich aus dieser Annahme voll-

kommen erklären. Jedenfalls darf man aus dieser Statue, und daraus, daß sie alterthümlicher erschien als die amphissaeische Athena, nicht ein Argument für die Erstarrung der Kunst hernehmen; schon Pausanias sah klarer als diejenigen, welche dies thun, indem er die angebliche troische Herkunft des Bildes verwirft und aus dessen größerer Vollendung auf die spätere Entstehung schließt. Von den plastischen Werken des Theodoros ist uns keines in beglaubigter Weise überliefert. Denn wenn an einer Statue, welche des Künstlers eigenes Porträt darstellen sollte, außer der (gewiß schwer festzustellenden) Ähnlichkeit besonders die Feinheit der Technik in einem Beiwerke von äußerster Kleinheit, einem von der Figur mit drei Fingern gehaltenen Viergespann, das eine Fliege mit ihren Flügeln deckte, gerühmt wird, so ist freilich das Unverständliche und Fabelhafte, welches in dieser Angabe zu liegen scheint, durch eine sinnreiche Erklärung [10]), welche in dem kleinen Kunstwerk einen nach Art der Skarabaeen geschnittenen Stein erkennt, glücklich beseitigt worden, über die Statue selbst aber werden wir dadurch nicht klüger. Im Übrigen kennen wir Theodoros nur als Goldschmied und Verfertiger kunstreich verzierter Geräthe und Gefäße, so daß er nicht mit Unrecht als ein antiker Benvenuto Cellini bezeichnet worden ist. So führt Herodot (1, 51. SQ. Nr. 234) das schon oben erwähnte silberne Mischgefäß von 600 Amphoren*) Gehalt an, das Kroesos (regiert bis Ol. 58, 3. 545 v. u. Z.) nach Delphi weihte, und nennt dasselbe „ein nicht gewöhnliches Stück Arbeit", während sich ein zweites dergleichen von Gold, nach Amyntas bei Athenaeos (12, 514 f. SQ. Nr. 286) in den Gemächern der Perserkönige befunden haben soll. Der feineren Goldschmiedekunst dagegen gehört ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen und eine ebenfalls goldene Platane, welche neben dem zuletzt genannten Krater im Besitze der Perserkönige waren [11]). In Betreff der Chronologie muß auch bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, daß darin, daß Kroesos und die Perserkönige (von Dareios an) diese Kostbarkeiten besaßen, um so weniger ein Beweis für ihre Entstehung um eben diese Zeit liegt, als uns ein Fragment der kleinen Ilias des Lesches von Lesbos, welche einer frühern Zeit angehört (Ol. 30 etwa) eine Parallele in einem Werke des Hephaestos, einem goldenen Weinstocke, welchen Zeus dem Tros für den ihm geraubten Ganymedes zum Geschenk gemacht haben soll [12]), darbietet. Kroesos und Dareios konnten die möglicherweise viel früher verfertigten Goldschmiedearbeiten des Theodoros grade so gut durch Erbschaft oder Kauf besitzen wie Polykrates, der bekannte Tyrann von Samos (Ol. 62, 1—64, 3. 532—521 v. u. Z.), seinen berühmten Siegelring, den Herodot eine Arbeit des Theodoros, Sohnes des Telekles nennt. Ob übrigens, beiläufig bemerkt, der Stein in diesem Ringe geschnitten war, oder nicht, steht nicht fest; jenes ist indessen wahrscheinlich, um so wahrscheinlicher, als der Beginn der Steinschneidekunst in Griechenland auf Samos hinweist und Mnesarchos der Vater des Philosophen Pythagoras (50er Oll.) als erster Steinschneider daselbst genannt wird. Doch sei dem wie ihm wolle; diese Goldschmiedearbeiten des Theodoros stehn unserem Interesse in der Betrachtung des Entwickelungsganges der plastischen Kunst ferner; vergegenwärtigen wir uns viel-

*) Note. Wenn die Überlieferung richtig ist und der Schriftsteller nicht 60 anstatt 600 Amphoren geschrieben hat Denn der griech. Amphoreus ist = 39,3 Liter oder 45,8 Quart; 600 Amphoren würden also ein Gefäß von fast 236 Hektolitern oder 120 Ohm Capacität ergeben, das in Silber hergestellt doch wohl einigermaßen unglaublich erscheint.

mehr, nachdem wir die Plastik in Erz durch die Einführung des Gusses die erste Stufe der Vollendung haben erreichen sehn, die Erhebung einer zweiten Technik, die neben dem Erzguß die größte Rolle zu spielen berufen war, der Sculptur in Marmor.

Es ist der Ruhm des weinreichen Eilandes Chios, den Marmor zuerst in den Kreis der eigentlichen künstlerischen Bearbeitung gezogen zu haben, und zwar können wir die 30er Olympiaden d. h. die Mitte des 7. Jahrhunderts v. u. Z. als den Zeitpunkt bezeichnen, wo dies durch den Bildhauer Melas geschah. Wir erfahren diese Thatsache im Verfolge der Nachrichten, die Plinius (36, 11 f. SQ. Nr. 314) über die ersten berühmt gewordenen Marmorbildhauer, die kretischen Daedaliten Dipoinos und Skyllis giebt, in den Worten „zur Zeit, als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Marmorbildner Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiades und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniß dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es feststeht, daß er Ol. 60 (540 v. u. Z.) lebte." Nach richtiger Berechnung des Menschenalters zu 30, nicht 60 Jahren wie es Plinius rechnet, fällt demnach der Urahn Melas in die 30er Oll., nicht in den Anfang der Olympiadenrechnung, wie Plinius angiebt.

Wenn die Künstler die ersten Marmorarbeiter genannt werden, und in Beziehung auf Melas von dem Beginn der Marmorsculptur geredet wird, so muß man, um die historische Glaubwürdigkeit einer solchen Nachricht zu verstehn, zuvörderst zwischen Steinsculptur im Allgemeinen und Marmorsculptur insbesondere unterscheiden. Während jene, wie Mykenae beweist, uralt ist, handelt es sich bei dieser um den nach Plinius' (36, 14. SQ. Nr. 322) Nachricht von den ältesten Künstlern ausschließlich benutzten parischen Marmor, welcher, durch sein hartes und glänzendes Korn und sein gleichmäßiges, nicht blätteriges Gefüge vor anderen Marmorsorten ausgezeichnet, nicht zu Tage ansteht, sondern bergmännisch gewonnen werden muß. Daß von dem Beginn eines solchen Betriebes zu einer bestimmten Zeit gar wohl eine Nachricht erhalten sein kann, wird Niemand läugnen. Zweitens aber ist die Notiz nicht so zu verstehn, als sollte damit behauptet werden, der älteste der Künstler von Chios habe überhaupt zuerst versucht, aus Marmor eine Figur zu hauen. Denn weder sagt dies Plinius, noch ist es an sich denkbar, daß die ersten rohen Versuche der Marmorsculptur historisch bemerkt und verzeichnet worden wären, da in ihnen nicht ein völlig Neues auftrat, wie dies im Erzguß der Fall war. Vielmehr kann es sich bei dem, was wir als Marmorsculptur im eigentlichen Sinne betrachten, und wovon wir erwarten können, daß es historisch überliefert worden sei, nur um die Darstellung von Gestalten handeln, welche sich den aus Holz geschnitzten, den aus Metall getriebenen, später den gegossenen oder auch den aus Thon modellirten, z. B. als Tempelbilder an die Seite stellen konnten, d. h. zunächst Figuren von ansehnlicher, wenn nicht von Lebensgröße und von einer nicht mehr ganz rohen Arbeit, welche das Brechen und künstliche Gewinnen der passenden Blöcke und eine das Material beherrschende Technik voraussetzt. Verstehn wir die Notiz des Plinius über die Künstler von Chios in dieser Weise, wie sie unstreitig nicht nur verstanden werden kann, sondern verstanden werden muß, so wird schwerlich ein Grund vorliegen, dieselbe ihrem wesentlichen historischen Gehalte nach zu bezweifeln.

Welcher Art die Leistungen des Melas und des Mikkiades waren, vermögen

wir nicht nachzuweisen, da wir von ihnen nur die Namen kennen. Möglich, daß uns in den sehr alterthümlichen, steif dastehenden Apollonstatuen, deren wir Exemplare aus verschiedenen Gegenden Griechenlands besitzen, und von denen einige weiter unten betrachtet werden sollen, Muster von der Arbeit dieser Künstler oder ihrer Zeitgenossen erhalten sind. Denn daß die neugegründete Technik sich sehr rasch nach allen Seiten hin verbreitet haben wird, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Auch in Beziehung auf den dritten Künstler in dieser Reihe, Archermos, sind wir über den Namen hinaus auf die einzige Nachricht beschränkt (Schol. Arist. Av. 573. SQ. Nr. 315), daß er die Siegesgöttin geflügelt dargestellt habe, was freilich schon, man mag sich die Beflügelung durchgeführt denken wie man will, eine keineswegs mehr ganz geringe, namentlich technische Entwickelung der Marmorsculptur voraussetzt. Ungleich reicher fließen unsere Quellen über die jüngsten der chiischen Meister, Bupalos und Athenis, von denen Plinius aussagt, daß sie in ihrer Kunst bereits hohen Ruhm erworben haben. Aus ihrem Leben, oder genauer aus dem des berühmtern Bruders Bupalos wird uns, was besonders auch für die Chronologie wichtig ist, berichtet, daß sie mit dem Dichter Hipponax in Streit gerathen seien. Plinius erzählt diese Geschichte in folgender Weise: Hipponax sei auffallend häßlich gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild zum Gespött ausgestellt haben. Dies habe den Dichter so erbittert, daß er die ganze beißende Schärfe seiner berühmten Spottiamben gegen die Künstler losgelassen, und sie nach der Meinung Einiger bis zur Verzweiflung und zum Selbstmorde getrieben habe. Diesem letzten Zusatze widerspricht nun freilich Plinius selbst, aber, obgleich auch noch andere späte Schriftsteller (s. SQ. Nr. 319) von Spottbildern des Bupalos auf Hipponax berichten, so bleibt es zweifelhaft, ob nicht die ganze Geschichte eine Fabel sei, welche aus der Häßlichkeit des Hipponax einerseits und der Thatsache seiner Verfeindung mit den Künstlern andererseits zusammengesetzt worden ist. Will man sie nicht ganz fallen lassen, so sollte man wenigstens nicht versuchen, sie durch Verweisung auf die von Hipponax als besondere Dichtungsgattung geschaffene Parodie zu stützen, denn Poesie und bildende Kunst lassen sich in ihrem Entwickelungsgange der vollkommenen Verschiedenheit ihrer Materialien und Mittel wegen nie in solche Parallelen bringen. Auch sollte man an absichtliche Karrikatur, namentlich des Gesichts, am wenigsten denken in einer Zeit, in der, wie die obendrein beträchtlich jüngeren aeginetischen Giebelstatuen beweisen, die Bildung des Gesichtes an sich noch so wenig entwickelt war. Die einzige denkbare Annahme wäre also die, daß die Künstler eine Statue mit Hipponax' Namen aufgestellt hätten, welche den Dargestellten durch komisches, namentlich wohl unzüchtiges Beiwerk zum Gespötte machen konnte. — Wir dürfen aber diese ganze Frage um so eher auf sich beruhen lassen, als wir in Betreff der Arbeiten unserer chiischen Künstler nicht auf die Nachricht über das Spottporträt des Hipponax beschränkt sind, sondern Notizen über mehre Werke derselben besitzen, von welchen uns einige bei aller trockenen Kürze doch zu weiteren Schlüssen über die Kunst der beiden Brüder, wenngleich wohl nicht zu so weit gehenden berechtigen, wie sie früher gemacht worden sind. Bei den Werken von ihrer Hand auf Delos, welche Plinius in der oben angeführten Stelle erwähnt, ohne sie zu beschreiben oder ihren Gegenstand anzugeben, ist dies allerdings kaum der Fall, denn aus dem Zusatz unseres Berichterstatters, daß die Künstler Verse des stolzen Inhalts: „Nicht nur durch seine Weinstöcke ist Chios

berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos" daruntergesetzt haben, können wir nur auf ihren Ruhm schließen, sofern Künstlerstolz ohne Künstlerschätzung kaum denkbar ist. Auch die Nachricht von einer Statue der Artemis in Lasos auf Kreta oder in Iasos in Karien (Plin. a. a. O. 13) bringt uns nicht viel weiter, und die Notiz über ein auf Chios selbst befindlich gewesenes hoch aufgestelltes Gesicht derselben Göttin, welches den Eintretenden traurig, den Herausgehenden heiter anzublicken schien, ist, wenn nicht fabelhaft, so doch zu unbestimmt, um uns weitere Schlüsse zu ermöglichen. Charakteristischer erscheint es, daß von Bupalos allein mehre weibliche Gewandstatuen hieratischer Art, und nur solche angeführt werden, nämlich bekleidete Chariten im Nemesisheiligthum zu Smyrna sowie (später) in Attalos' von Pergamon Besitz, und die Tyche oder Stadtgöttin von Smyrna, welche den Polos (die Himmelsscheibe) auf dem Haupte und das Horn der Amalthea (Füllhorn) im Arme trug (SQ. Nr. 316 u. 317). Denn offenbar ist der weiße Marmor für derartige Bildwerke das geeignetste Material.

Das allergrößte Gewicht aber hat man darauf gelegt, daß Plinius berichtet, man habe in Rom an allen Bauten des Augustus und namentlich „in fastigio" des palatinischen Apollotempels Werke von der Hand der beiden alten Meister von Chios gesehn. Denn indem man die Worte „in fastigio" mit „im Giebel" des Apollotempels übersetzte, glaubte man hier auf die früheste Nachricht über Giebelgruppen zu stoßen [13]), da sich andere als für den Giebel von Haus aus componirte Figuren in Giebeln verständiger Weise nicht aufstellen lassen. Die Giebelgruppencomposition aber setzt voraus, daß der menschliche Körper in derselben bereits in sehr verschiedenen Stellungen behandelt war, da ruhig stehende Figuren nur für die Mitte des Giebelfeldes möglich sind, nicht aber für die im Raume stark eingeengten Flügel desselben. Indem man nun ferner in Abrede stellte, daß bloße Liebhaberei alterthümlicher Kunst hingereicht haben könne, um Augustus zu bestimmen, Werke der alten chiischen Meister im Giebel seines Prachttempels aufzustellen, gewann man die Vorstellung von einer relativ sehr weit fortgeschrittenen Entwickelung der Kunst des Bupalos und Athenis. Man übersah bei dem Allen nur, daß Plinius' Ausdruck „in fastigio" grade so gut „auf" als „in" dem Giebel heißen kann und daß es aus mancherlei Gründen unendlich viel größere Wahrscheinlichkeit habe, Plinius' Wort beziehe sich auf kleine, ruhig auf dem Gipfel des Giebels als Akroterienfiguren aufgestellte Gestalten etwa der Art wie wir sie aus Aegina kennen, als auf die Composition von Gruppen größern Umfangs und mannigfaltig bewegter Figuren in dem Tempelgiebel, denen man einen innern Zusammenhang auch dann würde zugestehn müssen, wenn man eine streng geschlossene Einheit der Handlung und eine wohl abgewogene Gliederung dieser Gruppen bezweifeln zu können meint. /

Nur im Vorbeigehn sei dann eines andern technischen Fortschrittes der Marmorbearbeitung gedacht, welcher allerdings nur der Architektur, nicht der Bildnerei zu Gute kam, aber immerhin für die Regsamkeit der Kunst in dieser Zeit Zeugniß ablegt, des Sägens des Marmors, um aus demselben Dachziegel herzustellen, welches nach der gewöhnlichen auf Pausanias beruhenden Angabe von Byzes von Naxos, wahrscheinlicher aber von dessen Sohn Euergos um die 50. Olympiade erfunden wurde [14]).

Wir gelangen sodann mit Übergehung einiger unsicheren und für uns bedeu-

tungslosen Künstlernamen zu denjenigen Künstlern, von denen Plinus sagt, sie haben durch Marmorsculptur von Allen zuerst Ruhm erworben, und welche uns außerdem besonders als die ältesten uns bekannten Gründer einer Schule, und zwar einer Schule außerhalb des eigenen Geschlechts, ja außerhalb der eigenen Heimath, von besonderem Interesse sind, Dipoinos und Skyllis von Kreta. Die Zeit derselben wird von Plinius (36, 9) ziemlich auffallend nach orientalischer Aera bezeichnet, sie seien berühmt geworden als noch der Meder herrschte und ehe noch Kyros auf den persischen Thron gelangte, das sei etwa um Olympias 50 (580 v. u. Z.). Diese eigenthümliche Berechnungsweise der Chronologie griechischer Künstler wird sich kaum anders erklären lassen, als dadurch, daß sie sich auf Nachrichten wie die gründet, deren wir noch eine von O. Müller in armenischen Quellen nachgewiesene besitzen (s. Moses v. Chorene Hist. Armen. II, 11. SQ. Nr. 326), daß Kyros unter der Beute des Kroesos, Ol. 58, 3. Statuen, oder wenigstens eine solche des Herakles von Dipoinos und Skyllis erworben habe, wodurch allerdings deren frühere Entstehung, aber auch nichts mehr erwiesen wird. Plinius' Datum aber „etwa um die 50. Olympiade" kann, wenn es, wie es scheint, aus der berührten Thatsache abgeleitet ist, nur als ein ungefähres gelten. Nichtsdestoweniger werden wir wenigstens im Allgemeinen an dieser Zeitbestimmung deswegen festhalten dürfen, weil Plinius die kretischen Künstler die ersten berühmten Marmorbildhauer unter Allen nennt, während doch die „in dieser Kunst bereits sehr berühmten" Chier Bupalos und Athenis in Ol. 60 blühten. Es ist kaum glaublich, daß man die Kreter mit Nachdruck als die bezeichnet haben würde, welche „in der Marmorsculptur von Allen zuerst Ruhm erwarben" (primi omnium inclaruere marmore sculpendo), wenn sie nicht ein einigermaßen ansehnlicher Zeitraum von den ebenfalls „hochberühmten" Chiern trennte. Unter allen Umständen steht die geschichtliche Wirklichkeit des Dipoinos und Skyllis und ihr ungefähres Zeitalter so weit fest, um uns die Angabe anderer Quellen, sie seien Schüler des Daedalos, ohne ihr irgend welche chronologische Bedeutung beizumessen, einfach dahin verstehn zu lassen, daß dieselben aus einem kretischen Daedalidengeschlecht entsprossen sind. Von der Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande besitzen wir keine Nachrichten, der Schauplatz ihrer Wirksamkeit, soweit wir dieselbe kennen, ist die Peloponnes, besonders Sikyon, während nach Plinius auch Argos und Kleonae und das aetolische Ambrakia in Akarnanien voll von ihren, uns zum Theil einzeln bekannten Werken waren. Plinius erzählt, die Künstler haben sich nach Sikyon begeben, wo ihnen die Anfertigung von Götterstatuen öffentlich verdungen worden sei; vor deren Vollendung haben die Künstler, über ein ihnen zugefügtes Unrecht klagend, Sikyon verlassen und sich zu den Aetolern (Ambrakia) begeben. Hierauf habe Sikyon Hungersnoth und Mißwachs betroffen, und der um Rath befragte delphische Apollon habe die Zurückberufung der Künstler und die Vollendung der begonnenen Bildwerke befohlen, und unter schweren Opfern sei den Sikyoniern die Versöhnung der Künstler gelungen. Diese Erzählung des Plinius hat Urlichs [15]) in sehr anmuthender Weise mit der Geschichte der Orthagoriden von Sikyon, namentlich derjenigen des Kleisthenes combinirt; dieser letztere sei es gewesen, der nach dem krissaeischen Kriege (Ol. 46, 2 — 48, 3) und einem in Delphi bei den heiligen Spielen erfochtenen Siege (Ol. 49), eine große Bau- und Bildthätigkeit in Sikyon entfaltend, die Künstler von Kreta berufen habe; mit Kleisthenes' Tode und dem Sturze seiner Partei (Ol. 51, 3) hange die Vertreibung

der Künstler zusammen, welche dann um Ol. 53, 2 oder 3 zurückberufen daselbst und in anderen peloponnesischen Städten bis um Ol. 58 ihre Hauptthätigkeit entfaltet und ihre Schule gegründet haben, auf die weiterhin zurückzukommen ist. Leider aber ruht diese Combination, welche durch die in derselben gegebenen festen Daten von großer Wichtigkeit sein würde, wenn sie sich erweisen ließe, nur auf Vermuthungen, denen man andere entgegenstellen könnte, welche wenigstens etwas andere Daten ergeben würden [16]). Halten wir uns an das, was sicher bezeugt ist, so finden wir, daß Dipoinos und Skyllis für die Marmorarbeit als Material denselben parischen Lychnites verwandten, dessen sich die Künstler von Chios bedienten, und den wir bis in die Zeit Kimons und der unmittelbaren Vorläufer des Phidias vorzugsweise auch zu architektonischen Sculpturen verwendet finden. Aus diesem Marmor waren die im Vorstehenden bereits erwähnten Statuen des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athene, welche die Künstler für Sikyon arbeiteten, welche aber nicht, wie man längere Zeit allgemein angenommen hat, eine den Raub des delphischen Dreifußes darstellende Gruppe bildeten, sondern, wie neuerdings nachgewiesen worden ist [17]), einzeln die Tempelbilder für verschiedene, der Sage nach uralte Heiligthümer in Sikyon waren, über deren Gestaltung wir uns keine bestimmte Vorstellung machen können. Dasselbe gilt von einer Athena in Kleonae, von der uns wahrscheinlich ist, daß auch sie aus Marmor gebildet war, da Pausanias (II, 15, 1) sie als Agalma, nicht als Xoanon anführt, und vielleicht werden wir als Marmorwerk auch, wenn sie überhaupt existirt hat, eine Athena in Lindos betrachten dürfen, als deren Material ein byzantinischer Schriftsteller Smaragd [18]) angiebt.

Aber unsere Künstler waren nicht allein Marmorarbeiter, sondern erscheinen auch als Begründer oder Anfänger derjenigen Technik, durch welche die große Blüthezeit der phidias'schen Kunst ihre erhabensten Wunderwerke schuf, der Goldelfenbeinplastik. Allerdings erscheint von dieser bei Dipoinos und Skyllis noch nichts mehr, als der erste Keim; aber eben deshalb sind ihre Werke auf diesem Gebiete von dem größten Interesse, weil sie die erste Stufe darstellen, an welche sich in rascher Folge eine zweite durch ihre Schule, eine dritte in eben dieser Schule und in einigen Arbeiten des Smilis von Aegina anschloß, so daß wir die Entwickelung dieses neuen Kunstzweiges verfolgen können. Aber auch bei seinem ersten Auftreten in seiner Anwendung auf Statuen erscheint er nicht ohne Verbindung mit früher Geübtem; vielmehr entwickelt er sich ganz folgerichtig aus der Holzschnitzerei und aus der Verbindung von Gold und Elfenbein mit dem Holz in Reliefcompositionen, wie derjenigen der Kypseloslade, die uns rückwärts wieder auf die mit edeln Stoffen verzierten Mobilien der homerischen Zeit weist. Das wichtigste Werk der kretischen Meister, an welchem wir die Keime dieser chryselephantinen Technik finden, war eine in Argos im Dioskurentempel aufgestellte Gruppe. Dieselbe stellte die Dioskuren Kastor und Polydeukes zu Roß nebst ihren Geliebten Hilaeira und Phoibe und ihren Söhnen Anaxis und Mnasinos dar. Die Bilder waren von gewöhnlichem Holz und von Ebenholz geschnitzt, ebenso die Rosse, aber Einiges, wir wissen leider nicht was und wie Vieles an diesen letzteren, war, wie Pausanias sagt, von Elfenbein gebildet. Von Holz, wir können wieder nicht sagen, ob ebenfalls unter Hinzufügung von Elfenbein, war auch eine Statue der Artemis Munychia in Sikyon, während die schon erwähnte Heraklesstatue, welche Kyros aus Kroesos' Beute gewann, aus vergoldetem Erz bestanden haben soll, was

allerdings auffallend klingt, aber mit Grund nicht bezweifelt werden kann, wenn man nicht die ganze Notiz verwerfen will, was nicht ohne Bedenken sein würde. Unbekannt dagegen ist uns das Material eines in Tiryns aufgestellten Herakles, mit dem wir die Liste der uns einzeln überlieferten Werke des Dipoinos und Skyllis schließen. Über den Stil der Künstler sind wir direct so wenig unterrichtet wie über den irgend eines Zeitgenossen; aus ihren Werken läßt sich ebenfalls nicht viel schließen, nur etwa, daß die Verschiedenheit der Materialien eine ausgedehnte technische Fertigkeit voraussetzt, während es dahinstehn muß, wie weit bei diesen Künstlern die Gruppencomposition gediehen war und ob man daher aus derselben auf eine im Formellen wie im Geistigen verhältnißmäßig weit fortgeschrittene Entwickelung wird schließen dürfen. Eben so wenig läßt sich endlich feststellen, ob und in wie weit auf die Thierbildungen ein besonderes Gewicht zu legen sei.

Diese kretischen Daedaliden Dipoinos und Skyllis nun waren es, welche, wie schon oben bemerkt, unseres Wissens die erste feste Schule außerhalb des eigenen Geschlechtes gründeten, und zwar wahrscheinlich besonders in Sikyon, welches nach den oben mitgetheilten Nachrichten aus ihrem Leben den Mittelpunkt der Thätigkeit beider Meister in der Peloponnes gebildet zu haben scheint, wie es ihr hauptsächlicher Aufenthaltsort war. Diese Schule des Dipoinos und Skyllis, von welcher wir durch drei Stellen des Pausanias (VI, 19, 5, das. § 9 und V, 17, 1) und deren kritische Behandlung und Herstellung[19]) Kunde erhalten, bietet in manchem Betracht Interesse. Der erste in der kleinen Gruppe ist der lakedaemonische Künstler Theokles, welcher mit seinem Vater Hegylos zusammen für das Schatzhaus der Epidamnier in Olympia eine größere, an die Dioskurengruppe der Meister erinnernde Statuengruppe arbeitete. Sie stellte das Hesperidenabenteuer des Herakles dar und bestand außer diesem aus dem Atlas, der die Himmelskugel trug, dem von der Schlange umwundenen Baum und den, später in das Heraeon geweihten, Hesperiden. Pausanias giebt als Material Cedernholz an; daß diesem Elfenbein und wahrscheinlich auch Gold angefügt gewesen sei, wird nicht gesagt, aber es wird kaum bezweifelt werden können, denn die Schlange und der Baum mit seinen goldenen Äpfeln sowie die nur durch Sterne zu charakterisirende Himmelskugel forderten zur Anwendung dieser Materialien, wenigstens des Goldes gleichsam heraus. Der Umstand, daß nur der Sohn Theokles, nicht auch der Vater Hegylos Schüler der kretischen Meister genannt wird, läßt vermuthen, daß die Holzschnitzetechnik damals in Lakedaemon bereits zu einer selbständigen Entwickelung gelangt war, auf welche auch noch andere weiterhin genauer zu besprechende Spuren hinführen. In Übereinstimmung damit steht es, daß auch die zweite und dritte Stelle in der Schule der Kreter von lakedaemonischen Künstlern, den Brüdern Dorykleidas und Dontas eingenommen wird, welche in dem Schatzhause der Megarer in Olympia ebenfalls eine große Gruppe heroischen Gegenstandes aus Cedernholz bildeten, welcher, wie hier Pausanias ausdrücklich angiebt, Gold beigefügt war. Diese Gruppe, welche uns auch das zweite Schülerpaar des Dipoinos und Skyllis auf dem Wege der Meister zeigt, stellte dar den Kampf des Herakles mit Acheloos um Deïaneira im Beisein des Zeus (oder des von Pausanias für Zeus versehenen Vaters der Deïaneira, Oineus) sowie des Ares, der dem Acheloos zu Hilfe kam, und der Athene, welche für Herakles kämpfte. Dem erstern dieser Brüder, Dorykleidas, gehört auch die Statue der Themis, als Mutter der Horen,

die, zusammen mit den gleich näher zu besprechenden Horen von Smilis aufgestellt, wie diese und einige kurz vorher angeführte Statuen nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung von Gold und Elfenbein war, so daß wir in ihnen die dritte Stufe und damit die Vollendung dieser Technik erreicht finden, auf der das ursprünglich nur mit Elfenbein und Gold verzierte Holz gänzlich als Kern in's Innere zurücktritt, während die Formgebung den edeln Verkleidungsmaterialien ausschließlich zufällt. Über den Stil dieser Künstler können wir nur sagen, daß Pausanias ihre Werke nebst anderen von nicht bekannten Künstlern zu den „allerältesten" rechnet, was wohl nur von den im Heraeon von Olympia aufgestellten Werken verstanden sein will. — Zu diesen lakedaemonischen Schülern der kretischen Meister gesellt sich noch ein Künstlerpaar von unsicherem Vaterlande, vielleicht von Kos, Tektaeos und Angelion, welche mehr, als durch eine nur ein Mal erwähnte Athenastatue, eine Statue des delischen Apollon, von der Mehre berichten, und eine wieder nur ein Mal erwähnte Statue der Artemis, dadurch für die Kunstgeschichte Bedeutung haben, daß bei ihnen wieder Kallon von Aegina lernte, von dem unten gehandelt werden soll. Der Apollon, von dem eine späte und ganz freie Nachbildung auf einer Gemme (Millin Gal. myth. 33, 474), ungleich stilvollere auf attischen Erzmünzen vorhanden sind, auf denen wir auch die Artemis nachzuweisen vermögen [20]), dieser delische Apollon trug auf der rechten Hand die Chariten, deren die eine die Lyra, die zweite die Flöte, die dritte die Syrinx hielt, und hatte in der Linken den Bogen, und ähnlich, mit dem Bogen in der Linken, einer Gruppe kleiner Figuren auf der Rechten, außerdem mit begleitenden Thieren zu den Seiten war die Artemis ausgestattet. — Endlich gehört der Schule des Dipoinos und Skyllis noch ein einzelner Künstler, Klearchos von Rhegion in Unteritalien an, welcher ein beim Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta aufgestelltes Standbild des höchsten Zeus (*Ζεὺς Ὕπατος*) ganz nach der ältesten Technik aus getriebenen und zusammengenieteten Erzplatten verfertigte. Diese ganz alterthümliche Technik hat schon Pausanias veranlaßt, das Bildwerk zu den allerältesten zu rechnen und über die Erfindung des Erzgusses hinaufzudatiren, weshalb er auch angiebt, Klearchos sei nach Einigen Schüler des Daedalos. Einen gleichen Schluß haben auch neuere Forscher gemacht und dadurch noch zu begründen geglaubt, daß Dipoinos und Skyllis nicht Erzarbeiter waren. Aber dies ist so wenig ausgemacht, da die mehrerwähnte Heraklesstatue derselben, die aus Kroesos' Besitz in den des Kyros überging, von vergoldetem Erz gewesen sein soll, wie der Schluß an sich haltbar ist, da der Schüler in anderen Materialien arbeiten kann als der Meister, und da die Erfindung einer neuen Technik noch nicht das völlige Aufhören der ältern bedingt. Wer kann sagen, was für Gründe, vielleicht religiöser Art, Klearchos haben mochte, sein Weihgeschenk in der ältesten Weise zu machen; jedenfalls muß die Angabe, er sei Schüler der kretischen Meister gewesen, in bestimmter Überlieferung begründet gewesen sein, und zwar grade deswegen einer guten, weil sie dem Augenschein der Statue zu widersprechen schien, aus diesem also nicht abgeleitet sein kann. Wenn dagegen eine andere Überlieferung eben diesen Klearchos (denn es ist derselbe) bei einem uns unbekannten Eucheiros von Korinth, dem Schüler uns abermals unbekannter spartiatischer Meister, Syadras und Chartas lernen läßt, so mag das vollkommen wahr sein, widerspricht aber der ersten Nachricht nicht im mindesten, da mehr als ein bedeutender Künstler der spätern Zeit nachweislich zu mehren Meistern in die Lehre gegangen ist. Daß aber Pausanias in eben

der Stelle, wo er von diesem zweiten Lehrer des Klearchos berichtet, angiebt, Klearchos habe seinerseits seinen berühmten Landsmann Pythagoras unterrichtet, über dessen Chronologie kein wesentlicher Zweifel sein kann, bestätigt die Lebenszeit des Klearchos grade in der Periode, in welche er auch als Schüler von Dipoinos und Skyllis gehört. Ob endlich zu den genannten, sicheren Schülern der Kreter noch ein sonst unbekannter Künstler Polystratos von Ambrakia zu rechnen sei, welcher ein Bild des Tyrannen Phalaris († Ol. 57, 4. 548) gemacht haben soll, ist eine ungewisse Sache. Denn wenn es einerseits nahe zu liegen scheint, das Auftreten der Kunst in Aetolien in dieser Zeit mit dem Aufenthalte der kretischen Meister daselbst zu combiniren, so läßt sich dasselbe doch auch noch anders motivirt denken[21]).

Der Schule des Dipoinos und Skyllis ist zunächst ein nicht zu ihr gehöriger, aber mit ihr gleichzeitiger Künstler anzureihen, Smilis, Eukleides' Sohn, von Aegina. Auch er wird freilich (von Pausan. VII, 4, 4) Genoß des Daedalos genannt, worin man, da eine nicht unwahrscheinlich klingende Combination den Künstler in die Zeit der ionischen Wanderung hinaufzurücken schien, während zugleich seine Thätigkeit in den 50er Olympiaden unbestreitbar ist, Veranlassung fand, einen doppelten Smilis anzunehmen, wie man aus ähnlichen Gründen, aber sehr verkehrter Weise zwei Dipoinos und Skyllis statuiren zu müssen glaubte. Man hielt sich hiezu bei Smilis um so mehr berechtigt, da der Name des Künstlers als ein bedeutsames, von dem Worte „Schnitzmesser" (σμίλη) abgeleitetes Appellativ erscheint, und man ging so weit, in Smilis den Collectivvertreter der aeginetischen, wie in Daedalos den der attischen und kretischen Bildschnitzer der Urzeit zu erkennen. Doch beweist hiefür weder der bedeutsame Name, da dergleichen bei völlig historischen Personen der Kunst- wie der Litteraturgeschichte gar nicht selten vorkommen, noch können die oben berührten Combinationen darauf Anspruch machen, mehr als scheinbar zu sein, während die Thätigkeit des Smilis von Aegina, den wir als eine historische Person auffassen, aus den 50er und vielleicht dem Anfange der 60er Olympiaden besonders dadurch beglaubigt ist, daß die Statuen der Horen von seiner Hand, welche im Heratempel von Olympia aufgestellt waren, höchst wahrscheinlich aus Goldelfenbein bestanden, also, grade wie Dorykleidas' Themis, der vollendeten Entwickelungsstufe der Chryselephantintechnik angehörten, welche kein Verständiger aus dem vorliegenden historischen Zusammenhange herausreißen und in Urzeiten versetzen kann[22]). Das am meisten genannte Werk des Smilis ist die Tempelstatue der Hera auf Samos, die wahrscheinlich in dem von Rhoikos begonnenen, aber vielleicht erst später vollendeten Tempel, wir können nicht sagen wann, aufgestellt wurde. Das Herabild des Smilis, zu unterscheiden von dem ältesten, welches unter Prokles zur Zeit der ionischen Wanderung von außen eingeführt in Samos an die Stelle des urältesten heiligen Brettes trat, dies Herabild des Smilis werden wir in den sehr zahlreichen und in den Hauptsachen immer übereinstimmenden alterthümlichen Gestalten namentlich samischer Münzen und denen mit Samos verbundener Städte zu erkennen haben[23]). Erscheint diese Figur höchst alterthümlich, so liegt darin wahrlich am wenigsten ein Grund, sie Smilis und den 50er oder 60er Oll. abzusprechen; den Apollon und die Artemis von Tektaeos und Angelion wird man in ihren Münznachbildungen nicht entwickelter nennen wollen, und überhaupt treten die Fortschritte der Kunst in diesen älteren Perioden weit weniger, und bei Tempelbildern natürlich am wenigsten, in freierer Ent-

wickelung des gesammten Schemas der Gestalt hervor, als in der Durchbildung der Formen im Einzelnen, die wir in den kleinen Nachbildungen später und mäßig erhaltener Erzmünzen nicht zu erkennen und nachzuweisen vermögen. Daß das „wohlgeschnitzte" Werk des Smilis ein Holzbild war, steht fest; ob Gold und Elfenbein mit dem Grundmaterial verbunden gewesen sei, können wir nicht sagen; doch ist es nicht wahrscheinlich, da die Münztypen eher darauf hinzuweisen scheinen, daß es reale und daher in Einzelheiten wechselnde Bekleidung trug. — Eine zweite Hera des Meisters, die in Argos, ist zweifelhaft. Leider können wir über den Stil des Smilis auch aus anderen Quellen nicht näher urteilen und dürfen den Ausdruck „aeginetische Arbeit" (ἐργασία Αἰγιναία) ganz sicher nicht auf ihn beziehn. Als die Eigenthümlichkeit dieser aeginetischen Arbeit wird betrachtet, daß die Statuen mit geschlossenen Füßen standen, woraus man weiter gefolgert hat, daß ihr Vorzug nur in feiner Detailbearbeitung bestanden haben könne, im Gegensatze zu der in der Composition lebendigeren daedalisch-attischen Kunst mit schreitenden Statuen. Mag an diesem Schlusse sein, was man annehmen will, jedenfalls ist derselbe aus den angegebenen Gründen für Smilis gleichgiltig.

Es bleibt, indem wir eine kleine Reihe weniger bedeutender Künstlernamen, über welche nur dürftige Notizen vorliegen, und die attischen Künstler, welche in diese Periode hinaufreichen, übergehn, um die Letzteren im Zusammenhange der attischen Kunst zu betrachten, aus der hier in Rede stehenden Zeit nur noch ein Künstler und sein höchst merkwürdiges Werk zu nennen, ein Künstler, der außerhalb alles Schulzusammenhanges mit den so eben besprochenen steht, obwohl der Schauplatz seiner Hauptthätigkeit ebenfalls Lakonika war: Bathykles von Magnesia und sein Werk, der Thron des Apollon in Amyklae unfern Spartas. Die Zeit des Bathykles wird nicht direct bezeugt, doch ist es aus einer Reihe von Umständen wenigstens nicht unwahrscheinlich, daß seine Thätigkeit in Amyklae, wohin er mit einem Gefolge magnesischer Arbeiter gekommen, also höchst wahrscheinlich als berühmter Künstler berufen ist, an das Ende der 50er Olympiaden, etwa von 548—540 fällt[24]). Die Aufgabe, welche Bathykles in Amyklae wurde, war eine sehr eigenthümliche; es galt ein thronsitzartiges Gebäude für das uralte, 30 gr. Ellen (= 45 Fuß rhein.) hohe, aus getriebenem Erz ohne alle Kunst gefertigte Bild des amyklaeischen Apollon zu machen. Große Throne, welche zu eigenen Bauwerken wurden, für sitzende Kolossalbilder, wie der Zeus in Olympia, die Hera in Argos und viele andere, haben nichts Auffallendes, und wir werden auch ohne genauere Schilderungen der Alten uns derartige Kunstwerke mit einiger Phantasie vergegenwärtigen können; hier aber saß das Bild nicht, sondern es stand steif aufgerichtet auf einer Basis, welche das Grab des Hyakinthos einschloß, mitten in dem Thron, welchem daher das Eigentlichste des Sessels, der Sitz, abgehen mußte. Es begreift sich deshalb leicht, daß wir nur im Anschluß an genaue Angaben der Alten uns die Gestalt dieses sitzlosen Sessels würden vergegenwärtigen können, solche Angaben aber fehlen fast ganz, und was Pausanias (III, 18 u. 19) über die Gestalt des ganzen Bauwerkes sagt, ist so ungenügend, so wenig anschaulich, ja zum Theil, besonders in Beziehung auf eine Vielheit von Sitzen, so räthselhaft, daß es sehr die Frage ist, ob wir jemals eine Reconstruction werden machen können, die auf mehr, als auf den Namen eines mehr oder weniger künstlerisch möglichen Phantasiebildes Anspruch machen kann[25]). Wissen wir doch nicht einmal, aus welchem Material der Thron erbaut war, obgleich darauf

die Möglichkeit der einen oder der andern Herstellung wesentlich mit beruht; da das Gebäude unbedacht im Freien stand, so wäre Marmor am wahrscheinlichsten als sein Material zu denken, wenn sich nicht gegen eine so ausgiebige Benutzung des Marmors zu ornamentalen Sculpturzwecken, wie sie die Bildwerke am Thron voraussetzen, in dieser frühen Periode Bedenken erhöben und wenn man nicht annehmen müßte, daß von dem Bauwerke, wenn es aus Marmor bestand, sich in dem wohldurchforschten Boden Amyklaes mindestens Spuren erhalten haben würden. Möge deshalb dieses räthselhafte Monument, welches ohnehin außerhalb der Grenzen unserer eigentlichen Betrachtung liegt, auf sich beruhen, hier handelt es sich wesentlich nur um den plastischen Schmuck desselben, um dessentwillen das ganze Bauwerk erwähnt werden mußte. Denn es ist wohl klar, daß die mangelhafte Kenntniß des ganzen Thrones uns die Einsicht in den Zusammenhang und die Composition des ornamentalen Bildwerks wesentlich erschwert[26]). Mit Gewißheit können wir nur sagen, daß zwei Horen und zwei Chariten als sogenannte „Karyatiden“ die Füße des Thrones bildeten. Als Stützen der Armlehnen scheinen einerseits zwei Tritonen, andererseits Typhon und Echidna angebracht gewesen zu sein, doch ist dieser Ort des Bildwerks nur vermuthet, ebenso ist es nur Vermuthung, wenngleich künstlerisch gerechtfertigte, daß die Pfosten der Rücklehne je durch einen der Dioskuren zu Roß bekrönt waren, während die Lehne selbst den Chor des Bathykles und seiner Genossen trug, ob aber in Relief oder in Rundbildern, ist nicht auszumachen. Außer diesen im engern Sinne architektonischen Ornamentbildwerken hatte aber der Thron noch eine reiche Fülle von Reliefen, deren Ort ebenfalls nicht mit Sicherheit auszumachen ist, obgleich er mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit in friesartiger Anordnung, außen an den massiven Armlehnen nebst dem entsprechenden Theile der Rücklehne, innen an dem Querbalken zu suchen sein wird, welcher die Füße des Thrones verband. Diese Reliefe, deren Composition zu reconstruiren eine beinahe verzweifelte Aufgabe ist, da Pausanias nicht wie bei der Kypseloslade die Bildwerke vollständig beschreibt, sondern ausdrücklich angiebt, er biete nur eine Auswahl der merkwürdigsten, erinnern in ihrer mythologischen Fülle lebhaft an die Lade des Kypselos, jedoch treffen die Gegenstände, welche schon um ihrer selbst willen einen Blick verdienen und deshalb in der Note*)

*) Den folgenden im Wesentlichen mit dem Brunn'schen übereinstimmenden Versuch einer symmetrischen Anordnung der von Pausanias angegebenen Reliefe am amyklaeischen Thron, den ich nicht für besser ausgeben will, als die Versuche Anderer, hoffe ich billiger Beurteilung anheimgeben zu dürfen; die Verlockung zu solchen Versuchen ist groß, auch wo man die ganze Schwierigkeit erkennt. Die Linien verbinden die einander entsprechenden Bildwerke.

I. Außenbilder.

1. Armlehne links:
 - a) Zeus und Poseidon die Töchter des Atlas tragend, dabei der Vater Atlas.
 - b) Herakles' Kampf gegen Kyknos.
 - c) Herakles' Kampf gegen den Kentauren Pholos.
 - d) Theseus den Minotauros gebunden führend.
 - e) als Mittelbild größerer Ausdehnung: der Chor der Phaeaken um Demodokos tanzend.
 - f) Medusa von Perseus enthauptet.
 - g) Herakles' Kampf gegen den Giganten Thurios.
 - h) Tyndareos' Kampf gegen Eurytos.
 - i) Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, der Vater wohl anwesend.

mitgetheilt sind, nur in den wenigsten Fällen zusammen, so in ein paar Thaten des Herakles, in Achilleus' und Memnons Zweikampf, dem Parisurteil; jedoch sind auch sie zum größten Theil aus dem großen Strom der homerischen und kyklischen Poesie geschöpft, wenngleich der amyklaeische Thron einerseits mehr Göttermythen

2. Hinterseite:
- a) Das Dionysoskind von Hermes den nysaeischen Nymphen übergeben (so wahrscheinlich).
- b) Herakles von Athena geführt auf dem Wege zum Olympos.
- c) Achilleus dem Kentauren Cheiron übergeben.
- d) Eos raubt Kephalos.
- e) Mittelbild: Hochzeit der Harmonia, die Götter bringen Geschenke.
- f) Achilleus und Memnon.
- g) Herakles' Kampf gegen den thrak. Diomedes. } vielleicht h / g zu stellen.
- h) Herakles und der Kentaur Nessos.
- i) Das Urteil des Paris.

3. Armlehne rechts:
- a) Tydeus' und Lykurgos' Kampf von Amphiaraos getrennt.
- b) Hera auf Io als Kuh herabschauend.
- c) Athene und Hephaestos.
- d) Herakles und die Hydra.
- e) Mittelbild: Herakles den Kerberos aus der Unterwelt entführend.
- f) Anaxis und Mnasinos zu Pferd.
- g) Megapenthes und Nikostratos auf einem Pferd.
- h) Bellerophon und die Chimaera.
- i) Herakles' Kampf gegen Geryon (die Rinder nebensächlich behandelt).

II. Innenbilder.

Rechts:
- a) Die Jagd des kalydonischen Ebers.
- b) Herakles die Aktoriden bekämpfend.
- c) Helena von Theseus und Peirithoos geraubt (bei Pausanias nach d).
- d) Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus.

Mitte:
- a) Herakles würgt den nemeischen Löwen.
- b) Tityos wird von Apollon und Artemis erlegt.
- c) Herakles bekämpft den Kentauren Oreios.
- d) Theseus kämpft gegen den Minotauros.
- e) Hera von Hephaestos gefesselt und wahrscheinlich Ares für sie kämpfend (bei Pausan. nach f).
- f) Herakles ringt mit dem Acheloos.

Links:
- a) Pelias' Leichenspiele.
- b) Menelaos und Proteus nach der Odyssee.
- c) Admetos schirrt Eber und Löwen an einen Wagen.
- d) Hektors Todtenspende.

III. An der Basis des Bildes.

1. Eingangsseite: Dionysos' Apotheose; 8 Personen: Iris, Poseidon mit Amphitrite, Zeus mit Hermes, Dionysos nebst Semele und Ino.
2. Hyakinthos' und Polyboias Zurückführung aus dem Hades; 12 Personen: Hades mit Demeter und Kora, zwei Moiren und zwei Horen, Aphrodite, Athena und Artemis, Hyakinthos und Polyboia geleitend.
3. Herakles' Einführung in den Olymp durch Athena in Anwesenheit nicht einzeln genannter Götter, wahrscheinlich 12 Personen.
4. Neun Musen und die drei Töchter des Thestios: Leda, Althaea und Hypermnestra, 12 Personen.

als die Kypseloslade aufzuweisen hat, andererseits allerlei local amyklaeische Sagen eingeflochten sind. Eine eigene Figurenreihe zierte die Basis des alten Standbildes, welche zugleich das Grab des Hyakinthos einschloß und welche nach Trendelenburgs sinnreicher Anordnung (Bull. dell' Inst. von 1871, p. 126 sqq.) am wahrscheinlichsten, wie S. 76 unten angegeben, in drei größere Darstellungen verwandter geistiger Bedeutung und eine begleitende vierte Composition zu zerfällen sein dürfte, als deren Ort man wohl nicht allein einen um die vier Seiten der Basis umlaufenden Fries, sondern die vier Flächen des Altars in größerer Ausdehnung zu betrachten haben wird. Denn nur so erklärt es sich, daß die Eingangsseite, an welcher die Composition durch die Thür des Grabes unterbrochen war, vier Figuren weniger enthielt, als die drei übrigen Seiten der Basis.

Drittes Capitel.

Die erhaltenen Sculpturen dieser Zeit.

Je weniger Urteile über den Stil der Künstler und der Zeit, welche wir kennen gelernt haben, das Alterthum uns überliefert hat, in je dunkleren und unbestimmteren Umrissen uns daher das Bild dieser ältern Kunst vor Augen steht, um so eifriger werden wir nach erhaltenen Monumenten aus dieser Zeit forschen, um in ihnen und durch sie zu festen Vorstellungen über die Entwickelung und die Eigenthümlichkeiten des Stiles der mancherlei Kunstwerke zu gelangen, von denen wir litterarische Nachrichten haben. Dieser Eifer der Forschung muß aber von der größten Vorsicht begleitet sein, einer Vorsicht, die grade auf dem gegenwärtig zu behandelnden Punkte um so höher zu steigern ist, je geringere Mittel zur Controlirung und Bewährung der Ergebnisse unserer Forschung wir in Händen haben. Den späteren Epochen der Bildnerkunst in Griechenland können wir, geleitet durch m. o. w. scharfe und durchgreifende Urteile der Alten über die Kennzeichen und Merkmale der Stilentwickelung ganzer Zeiträume und namentlich der einzelnen Künstler, ungleich leichter die ihnen gehörenden Monumente zuweisen, während wir in dieser Zeit zunächst ganz ohne Rath und Anweisung dastehn und damit beginnen müssen, uns einen Anhalt und Stützpunkt zu schaffen, von dem wir hoffen dürfen, wenigstens mit relativer Sicherheit vorzuschreiten. Den sichersten und festesten Anhalt würden uns Werke der Künstler, die uns schriftlich genannt und beschrieben werden, liefern; sowie aber, gemäß dem bereits in der Einleitung Hervorgehobenen, überhaupt von den bei den Alten einzeln erwähnten Hauptwerken der bedeutendsten Künstler gar wenige auf uns gekommen sind, so ist uns auch von den Werken der Hände dieser ältesten Meister im Original nichts erhalten, das wir als solches zu erkennen vermöchten; und was wir in kleinen Nachbildungen, namentlich in späten Erzmünzen besitzen, das reicht wenigstens zu einer feinern Beurteilung der Stilentwickelung gewiß nicht aus. Wir müssen also weitergehend uns umsehn, ob wir nicht Denkmäler auffinden können, welche auf irgend eine Weise als aus dieser Zeit stammende sicher beurkundet sind. Das ist leider

nur bei sehr wenigen Sculpturwerken der Fall, nämlich bei den Metopen des ältesten Tempels von Selinunt in Sicilien, sodann bei den Statuen vom heiligen Wege der Branchiden bei Milet, endlich bei den ältesten architektonischen Sculpturen von Ephesos und in weniger genauer Weise bei dem einen und dem andern unter den in der Folge zu nennenden Monumenten. Für alle weiteren Denkmäler, die wir in unsere Darstellung aufnehmen, sind wir auf unser subjectives Urteil über ihren Stil oder auf Berechnungen und auf Vergleichungen gegründete Schlüsse angewiesen, und damit stehn wir, das muß unumwunden und mit aller Ehrlichkeit ausgesprochen werden, auf einem ziemlich schlüpfrigen Boden. Bedeutende Monumente sind nicht zahlreich und Niemand kann uns verbürgen, daß sie und noch viel weniger, daß die Hervorbringungen untergeordneter Art und diejenigen des Kunsthandwerks auf der Höhe ihrer Zeit stehn, daß sie also nicht älter erscheinen, als sie in der That sind. Die Gestaltung im Ganzen, das ruhige, auch steife Gesammtschema mehrer statuarischen Monumente entscheidet an sich nichts, denn dies wurde, und zwar nicht blos für Tempelbilder, auch noch in der folgenden Periode, ja zu großartiger Ruhe modificirt noch in der Blüthezeit festgehalten; der hauptsächliche Stilfortschritt liegt in der Entwickelung und Durchbildung der Formen im Einzelnen, und zu der Beurteilung dessen, was hierin unsere Periode, sei es in ihren höchsten Hervorbringungen, sei es im mittlern Durchschnitte zu leisten vermochte, fehlt uns der positive Maßstab. Dazu kommt weiter die Thatsache, welche uns durch die Monumente aller folgenden Perioden und nicht am wenigsten durch diejenigen der zunächst folgenden bewiesen wird, daß die Kunst keineswegs in allen ihren Localen gleichmäßig fortschritt, daß folglich keineswegs der Stil aller gleichzeitigen Sculpturen auch ein gleicher ist. Es stellt sich vielmehr immer mehr heraus, daß es starke, zum Theil principielle landschaftliche Unterschiede gab, die uns verbieten z. B. Monumente von der kleinasiatischen Küste nach solchen von Sicilien oder peloponnesische Sculpturen ohne Weiteres nach denen von den Inseln zu beurteilen. So ist hier in der That Alles ungewiß und schwankend, und wenn es gleichwohl unternommen wird, eine kleine Anzahl von Monumenten, welche im Ganzen, ohne Pfuscharbeiten zu sein, wesentlich alterthümlicher erscheinen, als diejenigen, welche sicher der folgenden Periode angehören, und welche in der Technik bedeutend weniger entwickelt sind, als wahrscheinliche Producte der gegenwärtig behandelten zusammenzustellen, so kann und darf das nur nach diesen Vorbemerkungen und mit aller möglichen Zurückhaltung geschehn.

Es versteht sich, daß mit denjenigen Sculpturen zu beginnen ist, deren Datum sich wenigstens mit annähernder Genauigkeit bestimmen läßt, den Metopen von Selinunt[27]).

Selinunt wurde am wahrscheinlichsten in der 37. Olympiade (628 v. u. Z.) gegründet. Nun gehört die Anlage der Tempel nebst derjenigen der Stadtmauern, des Marktes und eventuell des Hafens, wie wir das schon aus Homer (Od. 6, Vs. 6—10), wo er von der Gründung der Phaeakenstadt auf Scheria redet, wissen, zu den ersten Acten der Gründung einer neuen Stadt. Es kann demnach kein Zweifel sein, daß auch in Selinunt der Beginn der Tempelerbauung in der Hauptsache mit der Stadtgründung zusammenfällt, und schwerlich steht bei der ungestörten frühesten Entwickelung dieser Colonie irgend etwas im Wege, den Bau der ältesten Tempel etwa 20—30 Jahre nach dem Beginn vollendet zu denken. Da nun der Tempel (C. bei Benndorf), um den es sich handelt, der mittlere von dreien auf der Akro-

polis, jedenfalls dem Kern der Stadt, wenngleich er nicht der älteste ist (als welcher D. zu gelten haben wird), uns die dorische Ordnung in einer sehr alten Gestalt zeigt, so dürfen wir kaum zweifeln, in seinen Ruinen ein Monument zu besitzen, dessen Vollendung wenn es nicht noch in die 40er Oll. zu setzen ist, jedenfalls in die erste Hälfte der 50er Olympiaden, oder etwa um 580—560 vor unserer Zeitrechnung fällt[28]). Aus diesen Ruinen nun stammen die merkwürdigen Reliefplatten, mit denen die Metopen des Frieses über dem Pronaos gefüllt waren, und in denen wir die ältesten griechischen Kunstwerke, die wir nachzuweisen vermögen, besitzen. Von diesen Metopenplatten sind mehre in Bruchstücken und Trümmern auf uns gekommen, aus denen sich drei, die beiden in Fig. 5 abgebildeten[29]), und eine dritte, von der weiterhin die Rede sein wird, ziemlich vollständig haben zusammensetzen lassen. Die Platten, aus Kalktuff, sind etwas über einen Meter ins Geviert[30]); der Grund, auf welchem sich das stark vorspringende Relief abhebt, war und ist zum Theile noch roth bemalt, ebenso wie das Ornament über der Reliefplatte und einiges Detail im Relief selbst. Daß Farbe, wahrscheinlich verschiedene außer der erhaltenen rothen angewandt gewesen sein wird, ist nach den bei der Entdeckung aufgefundenen, in ganz geringen Theilen an der Perseusmetope noch erhaltenen Spuren von Roth, Blau, Grün und Gelb nicht zu bezweifeln, in welcher Ausdehnung dies aber der Fall war, eben so wenig zu beweisen, bemerkenswerth aber, daß die Augen in den mit glatterer Oberfläche sorgfältiger als der Körper bearbeiteten Gesichtern nur durch Malerei dargestellt sind. Als Gegenstände der Darstellung erscheinen Herakles die Kerkopen, neckische wegelagernde Daemonen tragend, und Perseus die Medusa enthauptend, aus deren Blute Pegasos entspringt, letzteres ein vielfach dargestellter Stoff, ersteres ein nur noch auf Vasenbildern zum Vorschein gekommener, beide aber aus dem vollen Strome epischer Poesie geschöpft.

Der erste Eindruck, den ein unbefangener Betrachter von diesen Reliefen erhält, wird ohne Zweifel der großer Häßlichkeit und Rohheit sein. Ein Theil dieses Eindruckes fällt allerdings auf den Gegenstand, namentlich auf den der Perseusplatte, wo die in der grassesten Unschönheit, mit breitem Riesenkopf, fletschenden Zähnen und hervorgesteckter Zunge gebildete Medusa als ein wahres Schreckbild uns entgegenstarrt; aber allein von diesem Gorgonenhaupte, das übrigens nach einer richtigen Bemerkung Benndorfs sorgfältiger modellirt ist, als die Köpfe der anderen Personen und wahrscheinlich auf einen schon sehr früh durchgebildeten Typus zurückgeht, allein von ihm stammt der Eindruck des Häßlichen keineswegs. Eben so wesentlich tragen zu demselben die argen Verzeichnungen bei, welche namentlich an dem zu kurzen linken und dem zu großen rechten Beine der Medusa mit seinem unförmlichen Fuße, an dem Oberschenkel des hintern Kerkopen und darin fühlbar werden, daß alle Figuren in ihren unteren Theilen in reiner Seitenansicht, in den oberen in eben so reiner Vorderansicht dargestellt sind. Dies ist weniger auffallend bei Herakles und Perseus, um so auffallender dagegen bei den Kerkopen, bei der Medusa, und ganz besonders bei der hinter Perseus angebrachten weiblichen Figur, in welcher Athena, Perseus' göttlicher Beistand nur sehr unsicher erkannt werden kann, während bei den beiden Hauptthelden wieder ein anderes Eigenthümliche nicht dieser Metopen allein, sondern sehr vieler alten Kunstwerke, vielleicht aller echten bis zu einer gewissen Zeit, hervortritt, nämlich daß gegen alle Natur und Möglichkeit auch im lebhaften Ausschritt ihre beiden Füße mit den ganzen Sohlen

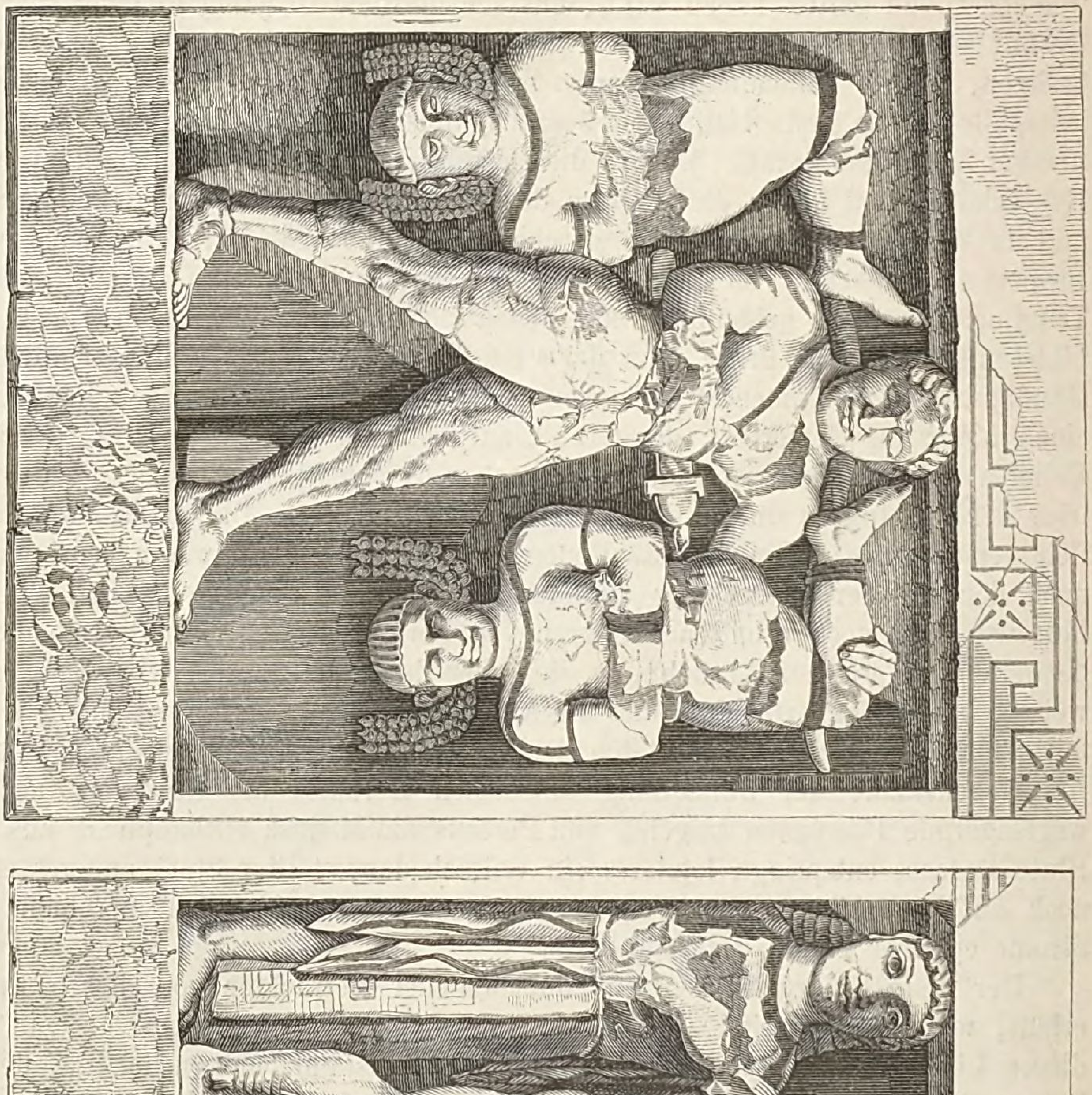


Fig. 5. Herakles die Kerkopen tragend, Perseus die Medusa enthauptend. Zwei der ältesten Metopen von Selinunt.

platt auf den Boden stehn. Endlich tragen wohl auch die breiten und plumpen wenngleich bei den verschiedenen Personen ungleichen also ungeregelten Proportionen der Figuren, ihre durchaus schematischen, nicht organischen Bewegungen, sowie ihre völlig ausdruckslosen Gesichter das Ihrige bei zu dem ungünstigen Eindruck, den die Werke im Ganzen hervorbringen. Aber auch dieser läßt uns wohl bemerken, daß die einfacheren und gewöhnlicheren Stellungen der schreitenden Helden vergleichsweise besser gelungen sind, als die ungewöhnlicheren der knieenden Medusa und der an den Beinen aufgehängten Kerkopen, deren verkehrt herabfallende Locken ebenfalls mißlungener sind, als die kurzen Haare der anderen Personen und als die natürlich liegenden Locken der Medusa. Die dritte zu diesem Tempel gehörende Metope (s. Anm. 30) stellt ein Viergespann in der Vorderansicht mit einer Figur im Wagensitz und zwei langgewandeten hinter den äußeren Pferden dar. Eine bestimmte mythologische Deutung hat noch nicht gefunden werden können; die Platte aber ist in künstlerischer Beziehung sehr interessant einerseits durch die naive Weise wie die Pferde, um ihre vier Beine im Relief zur Darstellung zu bringen, eigentlich ganz ohne Körper gebildet sind, so daß die Hinterbeine fast unmittelbar hinter den Vorderbeinen ansetzen, andererseits dadurch, daß die Sculptur bei der correcten und zierlichen Bildung der Köpfe, Brüste und Beine der Pferde sich in der Darstellung der thierischen Formen derjenigen der menschlichen nicht unbeträchtlich überlegen zeigt, was sich auch bei dem Pegasos im Arme der Medusa im Vergleich zu dieser und zum Perseus wiederholt und ganz ähnlich weithin in den Monumenten der archaischen Periode beobachtet werden kann. Es verdient noch mit einem Worte berührt zu werden, daß so wie das Geschirr der Pferde in der 3. Metope nicht nur durch Malerei, sondern plastisch dargestellt ist, so auch die Stricke, mit denen die Kerkopen gefesselt sind, in schwachen Erhebungen der weiteren Ausführung in Farben vorgearbeitet sind.

So unschön und unbehilflich diese Sculpturen nun aber auch sein mögen, so wenig darf verkannt werden, daß sie anderen vielleicht gleichalterigen Werken (wie z. B. der spartanischen Stele Fig. 6) ja selbst jüngeren (wie z. B. dem weiterhin zu erwähnenden tanagraeischen Grabsteine des Dermys und Kitylos) gegenüber ihr künstlerisches Verdienst besitzen und nicht so roh sind, wie jene. Das gilt vorzüglich von der wenigstens theilweise nicht schlecht gelungenen Darstellung der Formen im Einzelnen. Allerdings hat der Künstler es noch nicht verstanden, diese Formen, namentlich da, wo sie größere Flächen bilden, wie an der Brust und am Leibe, in den richtigen Zusammenhang zu bringen und er hat gut gethan, dieselben hier wenigstens zum Theil mit jenen kurzen Gewandstücken zu verdecken, welche sein Perseus und sein Herakles tragen; dort aber, wo die Formen an sich in größerer Schärfe und Bestimmtheit auftreten, an den Gliedern und namentlich an den Beinen, wo daher auch die Aufgabe ihrer Nachahmung verhältnißmäßig leichter war, in der Gestaltung des Knies, der Schienbeine und Waden, der Knöchel und Füße (bei dem Herakles, denn der Perseus trägt Stiefel), kann man ein energisches Streben nach Naturwahrheit nicht läugnen und wird eben so wenig den Fleiß des alten Arbeiters verkennen wie einen wenigstens theilweise guten Erfolg desselben. Die übermäßige Breite der Oberschenkel, denen es übrigens an Modellirung auch nicht fehlt, kann man wenigstens zum Theil auf Absicht und Überzeugung des Künstlers, oder, da dergleichen Behandlung der großen Muskelpartien gegenüber großer Knappheit der Gelenke an vielen archaischen

Werken wiederkehrt, auf das Stilgefühl dieser alten Zeit zurückführen, welches hierin einen Ausdruck für körperliche Kraft und Tüchtigkeit suchte. Ferner wird man das Geschick zu würdigen haben, mit welchem die Figuren in starkem Hochrelief, zum Theil in fast völliger Rundung und dennoch unter strenger Wahrung des flächenhaften Reliefcharakters, aber durchaus als echte Steinsculpturen ausgearbeitet, oder genauer in den Stein hineingearbeitet sind, und endlich ein gewisses Geschick der Composition anzuerkennen haben, mit welchem die Figuren in den gegebenen Raum hineingestellt und in demselben, im Anschluß an die umgebende Architektur, vertheilt sind. Auch hier begegnen wir freilich bald den Schranken im Vermögen des Künstlers, nicht sowohl in der an sich natürlichen symmetrischen Aufhängung der Kerkopen, als vielmehr in der Unfähigkeit, die weibliche Figur hinter Perseus anders, als eingepresst in das Bild zu bringen, dessen enger Rahmen auch die Verkürzung des linken Beines der Medusa verschuldet hat. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, daß die Gesetze der Raumerfüllung, besonders bei so eng und scharf begrenzten Flächen wie es die Metopen sind, der Composition große Schwierigkeiten entgegenstellen, welche selbst in der Blüthezeit keineswegs immer mit Glück überwunden worden sind[31]).

Fragt man sich nun, ob und inwiefern auch der Stil dieser Metopen, deren Gegenstände der griechischen Mythenwelt entnommen sind, griechisch genannt werden könne oder ob und in welchem Grade man in ihnen Einflüsse fremdländischer Kunst anzuerkennen habe, so ist die Antwort keine ganz einfache und leichte. Es braucht ja nicht betont zu werden, daß der Stil dieser Reliefe von dem, was wir als den ausgebildeten, specifisch griechischen Stil der Kunstvollendung kennen, sehr weit entfernt ist, und eben so wenig ist, es nöthig bei diesem einzelnen Falle nochmals hervorzuheben, was schon früher als allgemeine Wahrheit anerkannt worden ist, daß die griechische Kunst nach mehr als einer Richtung hin, technisch, formal und selbst zum Theil gegenständlich, das Erbe orientalischer Kunst angetreten hat. Damit bleibt die Frage, ob wir hier fremde Elemente vor uns haben, so offen wie sie war. Prüft man das Einzelne, so wird man irgend einen unmittelbaren Einfluß aegyptischer Kunst in Abrede stellen dürfen und müssen; wenn dagegen sich in den selinuntischen Metopen Mancherlei findet, das in orientalischer, namentlich aber in der auf Kypros eigenthümlich modificirten und entwickelten semitischen Kunst, Anderes das in der altetrurischen Kunst ähnlich wiederkehrt, so kann man ja gegenüber den gemischten Bevölkerungselementen Siciliens gar wohl bei diesen Übereinstimmungen an Zusammenhang denken. Mit Recht aber ist daran erinnert worden, daß man bei der Annahme solchen Zusammenhanges die naturgemäße Analogie aller unter ähnlichen Bedingungen unternommenen Erstlingsversuche in die Rechnung zu stellen nicht vergessen möge. Ganz kyprisch-semitisch aber sind die selinuntischen Reliefe so wenig wie sie ganz etruskisch sind, vielmehr haben sie beiderlei Kunstwerken gegenüber ihre starke Eigenthümlichkeit. Und wenn man diese als griechisch oder als das entscheidende griechische Element bezeichnet, so liegt die Berechtigung darin, daß die griechische Kunst mehr als diejenige der anderen Völker in einem unmittelbaren Verhältniß zur Natur steht und daß auch die selinuntischen Metopen gerade in ihrer Unvollkommenheit und Regellosigkeit das unmittelbare, von keiner kanonischen Regel und keinem fest ausgeprägten Stilgefühl beengte und bestimmte, unmittelbare Verhältniß des sehenden und nachzubilden versuchenden Künstlers zur Natur zeigen.

Und eben deswegen können wir die selinuntischen Metopen als einen ersten Markstein auf dem Wege betrachten, welcher die griechische Kunst in langer Stufenfolge endlich zu Leistungen emporführte, welche der Kunst aller anderen antiken Völker versagt geblieben sind.

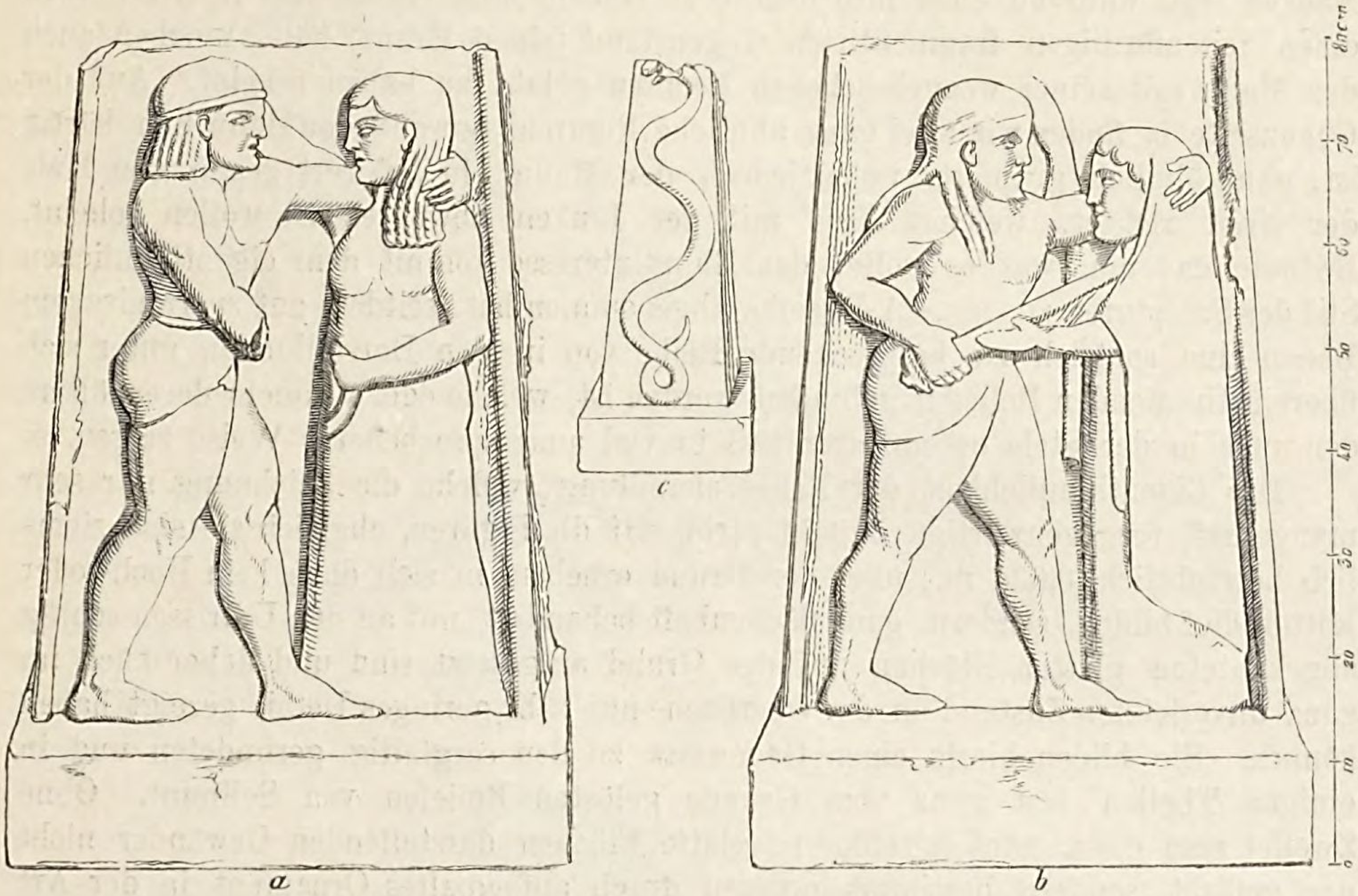


Fig. 6. Stelenreliefe von Sparta.

Mit den Metopen von Selinunt sind die Reliefe an einer in oder bei Sparta gefundenen und daselbst im Museum aufbewahrten Stele von bläulichem Marmor, welche Fig. 6. mit zu bestimmten Formen und dabei mit nicht hinlänglich kantig abgeschnittenen Umrissen wiedergiebt[32]), mehrfach als nächstverwandt zusammengestellt worden, doch beschränkt sich die Ähnlichkeit auf eine gewisse Derbheit der Formgebung im Allgemeinen und die Gebundenheit der Bewegungen, während der stilistische Vortrag des erst neuerdings durch Gypsabgüsse allgemeiner bekannt gewordenen Monumentes ein von demjenigen der selinuntischen Reliefe wesentlich verschiedener ist. Die Bedeutung des ganzen Monumentes steht noch eben so wenig fest wie diejenige der Reliefdarstellungen an seinen beiden Hauptseiten; immerhin aber weisen die vielfach in solcher Beziehung wiederkehrenden Schlangen, welche an den Schmalseiten auf ihren Schwänzen emporgerichtet erscheinen, dem ganzen Monument am wahrscheinlichsten sepulcrale Bestimmung zu. Ist dasselbe aber ein, nach oben vielleicht mit einer Palmette abgeschlossen zu denkender Grabstein gewesen, so werden auch die bisher aufgestellten mythologischen Deutungen der Reliefe an den beiden Hauptseiten (a. Orestes' und Elektras Wiedersehn, b. Orestes' Muttermord, oder: a. Eriphyles Bestechung durch Polyneikes mit dem berühmten Halsbande der Harmonia, b. Eriphyles Ermordung durch ihren Sohn Alkmaeon), so viel an sich betrachtet besonders die zweite für sich zu haben scheinen mag, in hohem Grade zweifelhaft, obwohl eine richtigere, mit der Bestimmung des Ganzen

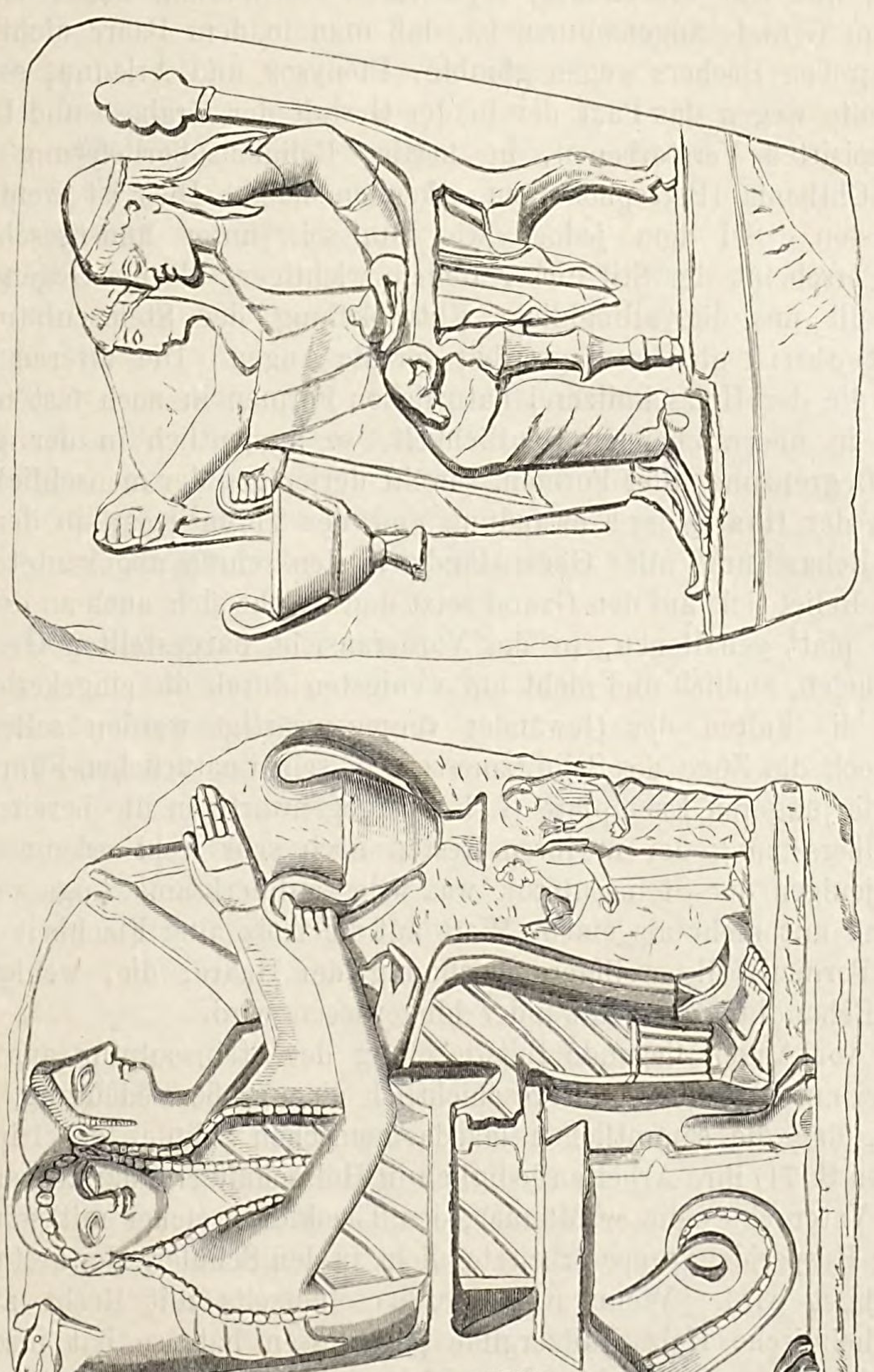
übereinkommende Erklärung noch nicht gefunden ist. Thatsächlich dargestellt ist in a. ein unbärtiger, bis auf einen kleinen Schurz nackter Mann, welcher im ziemlich starken Ausschritt mit beiden Plattsohlen den Boden berührend dasteht und einer ihm gegenüberstehenden, etwas kleiner gebildeten Frau den linken Arm um den Nacken legt, während diese ihre Rechte zu seinem Kopf erhebt und in der Linken einen reifenförmigen fragmentirten Gegenstand (einen Kranz) hält, welchen auch der Mann mit seiner weggebrochenen Rechten gefaßt zu haben scheint. Auf der Gegenseite b. finden wir zwei ganz ähnliche Figuren, nur daß der Mann hier bärtig ist, ganz ähnlich gruppirt, wobei jedoch der Mann ein Schwert gegen den Hals der Frau richtet, welches diese mit der Linken abwehren zu wollen scheint. Bedeute das nun was es wolle, das Hauptinteresse kommt dem eigenthümlichen Stil der Sculpturen zu, obwohl dasselbe abgenommen hat, seitdem auf spartanischem Boden eine sogleich zu besprechende Reihe von in den Darstellungen unter sich übereinstimmenden Reliefen gefunden worden ist, welche oder vielmehr deren ältere den auch in der Stele erkennbaren Stil in viel ausgesprochenerer Weise zeigen.

Die Eigenthümlichkeit der Reliefbehandlung, welche die Zeichnung nur sehr mangelhaft vergegenwärtigt, besteht darin, daß die Figuren, obgleich sie sich ziemlich beträchtlich (0,034 m.) über den Grund erheben, in sich doch kein Hoch- oder Mittelrelief bilden, sondern, ganz flächenhaft behandelt, mit an den Umrissen schräg abgekanteten glatten Flächen auf den Grund aufgesetzt sind und daher auch im ganz unverletzten Zustand an der Oberfläche nur sehr geringes Detail gezeigt haben können. Sie bilden hierin einen Gegensatz zu den sorgfältig gerundeten und in einigen Theilen fast ganz vom Grunde gelösten Reliefen von Selinunt. Ohne Zweifel sind die absolut faltenlosen, glatte Flächen darstellenden Gewänder nicht nur gefärbt, sondern bestimmt gewesen durch aufgemaltes Ornament in der Art belebt zu werden, wie dies durch eingravirtes Ornament bei den Gewändern in assyrischen Reliefen, durch gemaltes in kyprischen Kunstwerken und in alten griechischen Vasenbildern (noch an der Françoisvase) der Fall ist; aber es verdient hervorgehoben zu werden, daß die spartanischen Stelenreliefe auch an den Theilen, bei denen auf eine Nachhilfe durch Farbe nicht oder doch nur in untergeordneter Weise gerechnet werden konnte, so am Nackten, in den Gesichtern und an den herabhangenden Lockenenden der Haare nur ganz geringfügige plastische Modellirung zeigen und daß diese nur an den Extremitäten als einigermaßen gelungen bezeichnet werden darf.

So roh aber auch demnach die Technik dieser Reliefe sein mag, so wenig zeigt sie die Unbehülflichkeit erster Versuche, läßt vielmehr auf eine vorausgegangene längere Kunstübung schließen, nur daß diese wahrscheinlich sich nicht auf Steinmaterial, sondern auf Holz bezog. Dafür spricht die flächenhafte, brettartige Behandlungsweise, sprechen insbesondere die schräg abgekanteten Flächen, mit denen die Figuren auf den Grund aufsetzen und welche ganz so liegen, wie sie für das Schnitzmesser am bequemsten und natürlichsten waren.

Wenn diese für die älteste Kunstgeschichte Lakedaemoniens wichtige Beobachtung früher noch nicht ausgesprochen worden ist, so mag das mit daran liegen, daß einige andere Monumente derselben Provenienz noch nicht bekannt waren, welche dieselbe Erscheinung in noch viel höherem Maße, ja in augenscheinlicher Deutlichkeit darbieten. Es handelt sich um eine kleine Reihe von bis jetzt sieben an verschiedenen Orten in der Umgebung Spartas gefundenen Reliefen gleichen Gegenstandes in

nur sehr wenig modificirten Darstellungen, von denen Fig. 7 a. eines der ältesten, b. eines der jüngsten wiedergiebt. Diese Reliefe zeigen ein neben einander thronendes Paar, hinter dem sich in a. eine große Schlange aufrichtet und dem in den älteren Exemplaren zwei kleiner gebildete Adoranten, Mann und Weib gegenüber stehn.



a. Fig. 7. Stelenreliefe von Sparta. b.

Die männliche Figur hält in allen Exemplaren einen großen, am Henkel gefaßten Kantharos, die verschleierte weibliche, welche mit der einen Hand ihren Schleier ausbreitet, in der andern Hand einen Granatapfel, welcher in den jüngeren Exemplaren, in welchen das Paar nach links profilirt erscheint, in die Hand des Mannes übergegangen ist. Die Adoranten bringen einen Hahn, ein Ei, einen

Granatapfel und eine Blume als Weihegaben herbei. Der Umstand, daß diese Reliefe nicht an einem Orte, sondern in ziemlich weitem Umkreise zerstreut, zum Theil auf tumulusartigen Anhäufungen von Erde und Steinen gefunden worden sind, verbietet die Annahme, daß es sich in ihnen um Weihgeschenke an ein Heiligthum handele, und legt die andere, sepulcraler Bestimmung nahe, so wie denn auch mit gutem Grunde angenommen ist, daß man in dem Paare nicht, wie man anfangs, des großen Bechers wegen glaubte, Dionysos und Ariadne, sondern der anderen Attribute wegen das Paar der in der Gestalt der Grabes- und Unterweltsgottheiten heroisirten Verstorbenen, in localer Religionsüberlieferung Klymenos (Hades) und Chthonia (Persephone) zu erkennen habe. Dies ist wenigstens am wahrscheinlichsten. Sei dem jedoch wie ihm sei, unter kunstgeschichtlichem Gesichtspunkt erscheint der Stil dieser Reliefe wichtiger, als ihr Gegenstand, und dieser Stil stellt uns die allmähliche Entwickelung der Steinsculptur aus der Holzschnitztechnik gleichsam greifbar vor die Augen. Die älteren Exemplare (s. a.) zeigen die der Holzschnitzerei natürlichen Formen in noch fast ungetrübter Reinheit und in überraschender Deutlichkeit, so namentlich in der gradlinigen und kantigen Begrenzung aller Formen, sowohl derjenigen der menschlichen Körper wie derjenigen der Haare, der Gewandung und des Thronsitzes; in der durchaus flächenhaften Behandlung aller Gegenstände, in den schräg abgekanteten Ebenen, mit denen das Relief sich auf den Grund setzt und welche sich auch an den Wangen des fast ganz platt gehaltenen, in der Vorderansicht dargestellten Gesichtes des Gottes wiederholen, endlich und nicht am wenigsten durch die eingekerbten Linien, durch welche die Falten der Gewänder vergegenwärtigt werden sollen; überall glaubt man noch die Züge des Schnitzmessers in seiner natürlichen Führung wahrzunehmen. Die jüngeren Exemplare (s. b.) vergegenwärtigen die bereits weit fortgeschrittene Übersetzung der in ihren Resten noch sehr wohl erkennbaren Holzformen in diejenigen der Steinsculptur, was jedes aufmerksame Auge wahrnehmen wird, ohne daß mit mehr als einem Wort auf die trotz aller Flachheit des Reliefs gerundeteren Formen, die welligere Zeichnung der Haare, die, wenigstens zum Theil faltige Behandlung der Gewänder hingewiesen wird.

Die hier vor Augen liegende Entwickelung der Steinsculptur aus der Holzschnitzerei gewinnt nun aber kunstgeschichtlich eine große Bedeutung, wenn man sich erinnert, daß die sämmtlichen lakedaemonischen Schüler des Dipoinos und Skyllis (s. oben S. 71) ihre Arbeiten lediglich in Holzschnitzerei darstellten, während Hegylos, der Vater eines dieser Männer, des Theokles, welcher mit seinem Sohne zusammen die Hesperidengruppe arbeitete, nicht zu den Schülern der kretischen Daedaliden gerechnet wird. Wenn man hieraus einerseits mit Recht auf eine in Lakedaemon heimische Holzschnitzergilde geschlossen hat, so hat man andererseits mit nicht geringerem Rechte darauf hingewiesen, daß der feste und ausgebildete Typus der besprochenen Reliefe auf ein sie an Alter weit übertreffendes holzgeschnitztes Vorbild hinweise. Und schwerlich wird sich Stichhaltiges gegen die Annahme einwenden lassen, daß dies Vorbild bis in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts (die 50er Olympiaden) hinaufreiche, während die älteren Exemplare der Steinreliefe dem Anfange der 60er, die jüngeren dem Anfange der 70er Olympiaden (2. Hälfte des 6. und Anfang des 5. Jahrhunderts) zuzuweisen sein mögen. Die Stelenreliefe aber wird man noch etwas höher hinaufdatiren dürfen, als die älteren Exemplare der zusammenhangenden Reihe, welche ihrerseits, um auch diese

wohlbegründete Bemerkung zu wiederholen, mehr als irgendwelche anderen Monumente genügend erscheinen, uns die Technik zu vergegenwärtigen, in welcher die Reliefe der Kypseloslade ausgeführt gewesen sein mögen. Für alle diese spartanischen Reliefe aber sei schließlich, was die Composition anlangt, noch auf die überaus sorgfältige und bei aller Naivetät und Mangelhaftigkeit der Zeichnung (die Figuren in Fig. 7 a. haben je nur ein Bein) nicht ungeschickte Raumerfüllung und die strenge Wahrung des Reliefstils hingewiesen.

Mit der Betrachtung der drei in Fig. 8, 9 und 10 abgebildeten hochalterthümlichen Marmorfiguren betreten wir das Gebiet der statuarischen Composition, auf welchem sich die Hauptentwickelung der griechischen Plastik vollzogen hat. Diese Figuren, deren älteste schwerlich viel jünger sein werden, als die Anfänge der Marmorsculptur überhaupt, sind eine Auswahl aus einer ganzen Reihe ähnlicher Gestalten, welche an sehr verschiedenen Orten Griechenlands zu Tage gekommen sind[33]), und bieten, unter einander verglichen, eine überaus merkwürdige Stufenfolge von Entwickelungen dieser befangenen und in ihren Mitteln beschränkten, mit technischen Schwierigkeiten ringenden und dennoch fortschreitenden ältesten Marmorsculptur dar. Man pflegt diese Figuren mit dem Namen des Apollon zu belegen, und zwar, trotz den dagegen erhobenen Zweifeln, vielleicht mit Recht. Allerdings liegt in dem Schema derselben keine Berechtigung zu dieser Nomenclatur, da wir von wenigstens einer Athletenstatue unserer Periode (Ol. 54), der des Arrhachion von Phigalia (Pausan. VIII, 40, 1. SQ. Nr. 372) wissen, daß sie in gleichem Schema gebildet war. Wohl aber macht es bei den hier in Rede stehenden Statuen der Umstand, daß sie alle langes und reichliches Haar tragen, welches Locken darstellen soll, schwer glaublich, daß ihrer auch nur eine das Bild eines Athleten sei. Denn wenn auch die Athletentracht im Leben und in der Kunst erst in den späteren Perioden kurzgeschorenes Haar war, wie die altattische Diskophorenstele (unten Fig. 27) erweist, mit welcher in dem auf den Nacken herabhangenden und am Ende aufgebundenen Zopfe der archaische Bronzekopf in Berlin (Archaeol. Ztg. v. 1876 Taf. 3) übereinkommt, so wird man doch zwischen diesem Zopf und dem langwallenden Lockenhaare zu unterscheiden haben und bezweifeln dürfen, daß dieses wie jener der Tracht des Lebens bei Menschen entsprochen habe. Dazu kommt, daß Figuren des hier in Frage kommenden Schemas in kleinen Bronzen vorkommen[34]), wozu bei Athletenfiguren keine Veranlassung vorlag, wohl aber bei Götterbildern. Und wenn man endlich gesagt hat, grade die älteste Kunst habe zur Charakterisirung des Gottes der von ihm gehaltenen Attribute am wenigsten entbehren können, so ist hierauf mit dem Hinweis auf das zu antworten, was schon oben S. 19 hervorgehoben worden ist, daß für die beginnende Marmorsculptur die Darstellung erhobener und mit Attributen ausgestatteter Arme mit den größten technischen Schwierigkeiten verbunden war. Handelt es sich aber in diesen Figuren überhaupt um einen Gott, so kann nur Apollon gemeint sein, da er allein unbärtig, alle anderen Götter in der alten Kunst bärtig dargestellt wurden.

Selbst die oberflächlichste Vergleichung der drei in Abbildungen mitgetheilten alten Figuren bestätigt das, was schon oben (S. 16) von der ältesten griechischen Kunst behauptet wurde, daß in ihren Werken überall die Individualität des künstlerischen Subjects hervortritt und daß sie im Gegensatze gegen die gleichmäßigen aegyptischen Arbeiten zeigen, wie jeder Einzelne die Natur verschieden auffaßte und ihr auf seine eigene Weise nahe zu kommen sich bemühte. In der

That haben die drei Gestalten außer dem allgemeinen Schema des steif aufgerichteten Standes mit leicht vorgesetztem linkem Bein und an den Schenkeln fest anliegenden Armen mit geschlossenen Händen kaum irgend etwas Gemeinsames, ja grade die beiden ältesten derselben, die Figur von Orchomenos (8) und diejenige von Thera (9) zeigen nach allen Richtungen hin, in der Bildung des Kopfes und Gesichts, in den Proportionen, in der Auffassung und Wiedergabe der Formen des Nackten die denkbar größten Gegensätze.

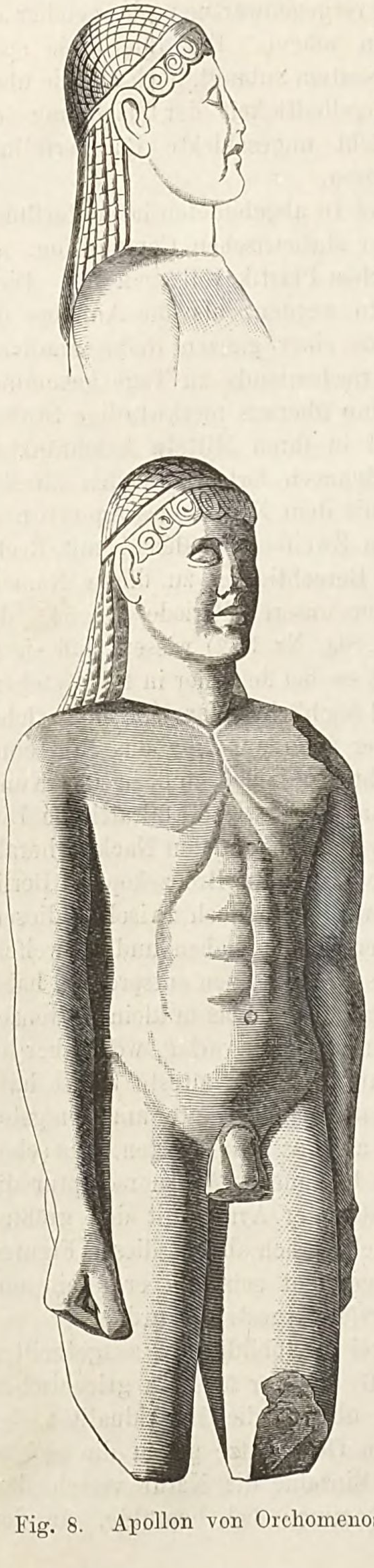


Fig. 8. Apollon von Orchomenos.

Der Apollon von Orchomenos (8) zeigt bei im Allgemeinen großer Derbheit in auffallendem Maße das Vorherrschen grader, kantig begrenzter Flächen, welche, wie bei den spartanischen Reliefen, auf das Vorbild der Holzschnitztechnik hinweisen. So gleich am Kopfe. Das fast platte Gesicht ist wie von einem Viereck umschrieben, zwischen der ganz graden Stirn und den vorstehenden Backenknochen sind die Augen nur flach eingegraben, und zwar liegen sie einander zu nahe, horizontal, aber fast ohne Andeutung der Lider weit geöffnet. Die plumpe Nase wird auch im unverletzten Zustand aus der Gesichtsfläche nicht weit vorgetreten sein, während zwischen ihr und dem schwer vorladenden Kinn der Mund durch wulstige Lippen bezeichnet wird, welche ein grader Schlitz kaum merklich trennt. Die seitliche Begrenzung des Gesichtes durch die eingedrückten Schläfen und die wenig gerundeten Wangen ist fast gradlinig und auch der Schädel sowohl seitlich wie hinten durch grade, vom Viereck wenig abweichende Flächen begrenzt. Das Haar, in welchem ein Band ohne sichtbare Enden liegt, ist über der Stirn und den Schläfen durch flach eingegrabene spiralförmige Locken bezeichnet, während es in seiner übrigen Masse durch Längs- und Querlinien in lauter längliche Vierecke getheilt ist, welche die Wellen des Lockenhaares vergegenwärtigen sollen. Die Ohren sind, platt an dem Kopf anliegend schematisch unrichtig gebildet. Dieser häßliche Kopf steht auf einem fast cylindrischen Hals ohne irgendwelche Modellirung. Die scharf und fast gradlinig hervorgehobenen Schlüsselbeine trennen zwei fast vollkommen grade Flächen, deren obere, horizontal liegende die hoch emporgezogenen Schultern bedeckt, während die andere, nur durch eine ganz flache

Senkung in zwei Hälften getheilt, die Brust bezeichnet, an deren unterem Rande die Warzen leise angegeben sind. Gleich unter diesem Rande setzt die Linie des fehlerhaft hoch angebrachten Rippenschlusses an, von dessen unterem Ende nach dem scharf hervorgehobenen Beckenknochen sich eine fast gradlinige Erhebung hinabzieht, welche die Grenze bildet zwischen den kaum gerundeten Seitenflächen des Körpers und der Bauchfläche, welche bei zu starker Hervorhebung der verticalen Mittellinie anstatt der natürlichen zwei horizontalen Hebungen und Einsenkungen deren bis zum Nabel vier zeigt, während der Bauch unterhalb des Nabels auffallend organisch geschwellt erscheint (besser, als bei den beiden anderen Figuren), aber von den Beinen wieder nur durch eine gradlinige Erhebung getrennt wird, welche den Beckenrand andeuten soll. Die Beine sind von vier, an den Seiten fast gar nicht, an der Vorder- und Hinterfläche nur wenig gerundeten Ebenen eingeschlossen; auch der Rücken bildet mit scharf eingeschnittener, man möchte sagen mit dem Rundhobel eingehobelter Linie des Rückgrats bis auf eine Andeutung der unteren Ränder der Schulterblätter eine fast glatte Fläche; die Glutaeen laden stark aus, sind aber von einander nur durch die Fortsetzung der Kerbe getrennt, welche die Spina bezeichnet. Einigermaßen gerundet, aber mit höchst geringem anatomischen Detail gestaltet ist der Oberarm, viel flächenhafter der von ihm nur durch eine geringe Einsenkung getrennte Unterarm gehalten und die ganz erhaltene rechte Hand bildet zwei winkelig auf einander stoßende Flächen, deren untere, zur Trennung der Finger, nur drei kantige Einkerbungen zeigt.

Fast in allen Stücken bildet, wie gesagt, hierzu das grade Gegentheil der Apollon von Thera (9) (s. Anm. 33 No. 1), dessen weichlich gerundete Formen durchaus denen entsprechen, welche getriebenem Metallblech natürlich sind. Dies tritt besonders an der Brust, an den fehlerhaft tief sitzenden Schultern, an den Armen und Oberschenkeln hervor, an welchen Theilen allen die einzelnen Formen mit den benachbarten durch verschwimmende Übergänge verbunden sind, wodurch das Ganze etwas Unbestimmtes bekommt. Die Fläche des Leibes ist fast



Fig. 9. Apollon von Thera.

ganz ohne Modellirung, nur die Linie des Rippenschlusses und die mittlere senkrechte sowie der Nabel sind durch ganz leichte Einsenkungen angedeutet, der Bauch ist ganz platt und bildet in seiner Begrenzung gegen die Schenkel hin ein gegen die Genitalien zu langgezogenes spitzwinkeliges Dreieck. An den Seiten des Körpers und der Beine hört die Modellirung fast ganz auf, und auch der Rücken ist in noch allgemeineren Formen gehalten, als bei der orchomenischen Figur, namentlich ohne bestimmte Markirung der Spina und der Schulterblätter, während dagegen die Glutaeen hier besser gerundet und richtiger getrennt sind als dort. Die Halsfläche ist zerstört, wird aber schwerlich mehr Detail gehabt haben, als bei dem Apollon von Orchomenos, mit dessen Haarbehandlung diejenige des theraeischen Apollon im Wesentlichen übereinstimmt, nur daß die auf den Nacken herabhangenden Haarenden weniger grad abgeschnitten sind. Fast völlig verschieden ist das Gesicht organisirt; sein Umriß ist hier zu einem bedeutend längern Oval gestreckt, die Stirn höher und runder, der Superciliarbogen viel schärfer hervorgehoben, so daß die Augen wenigstens mit ihren inneren Winkeln weit tiefer unter demselben liegen, wie sie selbst, einander weniger nahe gestellt, namentlich durch wesentlich verstandenere Behandlung der sogar etwas schweren Lider sich vor denen der orchomenischen Figur auszeichnen. Auch ist hier die Nase weniger plump, sind die Backenknochen weniger hervorstehend, ist der Mund, mit feineren Lippen in Formen und Bewegung weiter durchgebildet, als dort, und hat durch leises Emporziehn der Winkel einen lächelnden Ausdruck, dessen Bewegung sich sogar den umliegenden Weichtheilen des Gesichtes einigermaßen mittheilt. Nur in dem winkeligen Ansatze der Seitenflächen des Gesichts und des Schädels an die Vorderfläche ähnelt der Kopf der theraeer Statue demjenigen der orchomenischen und auch die flach anliegenden, schematisch gebildeten Ohren hat sie mit jener gemein, nur daß sie hier etwas schräg nach hinten gelegt sind.

Beiden besprochenen Figuren technisch überlegen und ohne Zweifel auch nicht unbeträchtlich jünger, obgleich sicherlich noch unserer Periode angehörig ist die in Fig. 10 abgebildete, an der Stätte des antiken Städtchens Tenea, anderthalb Meilen von Korinth, ganz nahe bei Kleonae gefundene und seit 1854 in der Glyptothek in München aufbewahrte Statue, als deren Material Brunn (s. Anm. 33 Nr. 9) pentelischen Marmor angiebt, was wohl gerechten Bedenken unterliegen möchte. Dieselbe ist wohl einige Male gebrochen, aber so gut wie gar nicht restaurirt.

Dem Schema und dem allgemeinen Aufbau nach entspricht diese Gestalt durchaus den beiden älteren, namentlich der theraeischen, mit welcher sie die tief hangenden Schultern, das schmale Becken und den langdreieckig gezogenen Unterleib gemein hat; ihre Vorzüge liegen in der weitern Durchbildung der Formen im Einzelnen. In Beziehung auf diese darf jedoch nicht übersehn werden, daß grade diejenigen Theile, an welchen die Formgebung bei der Figur von Tenea am weitesten gediehn und überraschend gelungen ist, das untere Stück der Beine mit den Knien und die Füße, jenen älteren Exemplaren fehlen, und daß uns daher ein wichtiger Anhalt zur Vergleichung fehlt; indessen zeigt auch in manchen der vergleichbaren Theile die teneische Figur ihre Überlegenheit über diejenigen von Orchomenos und von Thera. Allerdings nicht im Halse, welcher auch hier noch ohne alle Modellirung ist, und eben so wenig in der Art, wie die Linie des Rippenschlusses und die senkrechte Mittellinie des Leibes bis zum Nabel durch eine eben so flache Senkung angedeutet ist, wie bei dem theraeischen Apollon. Und wiederum dasselbe gilt von der auch hier

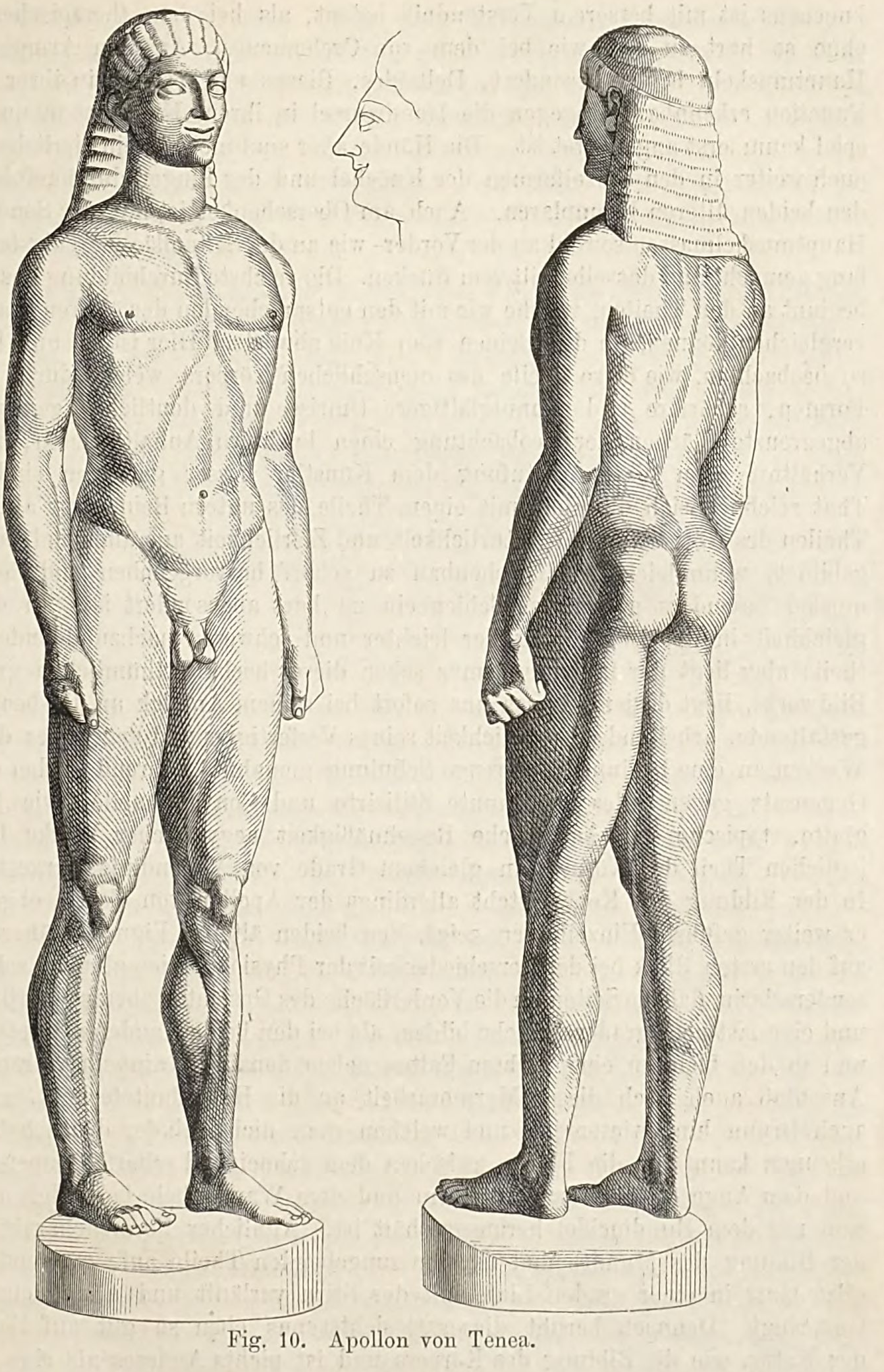


Fig. 10. Apollon von Tenea.

noch völlig unorganischen und glatten Rippenpartie. Dagegen ist der obere Theil des Brustkastens gehobener als bei den beiden älteren Figuren und sind die Brustmuskeln organischer geschwellt als bei der orchomenischen Figur, ohne so weibisch gerundet zu sein wie bei der theraeischen. Auch der Leib mit der Einziehung in der Nabelgegend hat Etwas von organischem Leben und die Crista des Becken-

knochens ist mit besserem Verständniß betont, als bei dem theraeischen Apollon, ohne so hart zu sein wie bei dem von Orchomenos. An den Armen sind die Hauptmuskeln besser gesondert, Deltoides, Biceps und Triceps in ihrer Lage und Function erkennbar, wogegen die Handwurzel in ihrem Knochenbau und Sehnenspiel kaum erst angedeutet ist. Die Hände aber sind nicht allein zierlicher, sondern auch weiter in den Einzelformen der Knöchel und der Finger durchgeführt, als bei den beiden älteren Exemplaren. Auch am Oberschenkel ist mit der Sonderung der Hauptmuskelmassen sowohl an der Vorder- wie an der Seitenfläche wenigstens ein Anfang gemacht und dasselbe gilt vom Rücken. Die reichste Durchbildung des Einzelnen beginnt an den Theilen, welche wir mit den entsprechenden der älteren Statuen nicht vergleichen können, an den Beinen vom Knie abwärts. Hier ist es nun interessant zu beobachten, wie diese Theile des menschlichen Körpers, welche durch bestimmte Formen, schärfere und mannigfaltigere Umrisse und deutlicher gegen einander abgegrenzte Flächen der Beobachtung einen leichtern Anhalt bieten, nach dem Verhältniß eben dieser Abstufung dem Künstler besser gelungen sind. In der That zeichnen sich die Füße mit einem Theile des untern Beines vor allen übrigen Theilen des Körpers durch Natürlichkeit und Zierlichkeit aus und sind fast tadellos gebildet, wenngleich der Knochenbau zu scharf hervorgehoben und der Wadenmuskel besonders gegen das Schienbein zu hart abgesondert ist. In dieser Ungleichheit in der Darstellung der leichter und schwerer nachzubildenden Körpertheile aber liegt der Individualismus schon dieses hochalterthümlichen griechischen Bildwerks, liegt dasjenige, was uns sofort bei seinem Anblick an die beobachtende, gestaltende, arbeitende Persönlichkeit seines Verfertigers und gegenüber den älteren Werken an eine beginnende strenge Schulung gemahnt, während es den schroffsten Gegensatz gegen alles sogenannte Stilisirte und Conventionelle, wie gegen die glatte, typische und kanonische Regelmäßigkeit aegyptischer Werke bildet, die jeglichen Theil des Körpers in gleichem Grade von Vollendung dargestellt zeigt. In der Bildung des Kopfes steht allerdings der Apollon von Tenea, obgleich auch er weiter geführte Einzelheiten zeigt, den beiden älteren Figuren näher, als man auf den ersten Blick bei der Verschiedenheit der Physiognomien glauben sollte; so besonders darin, daß die Seiten an die Vorderfläche des Gesichtes eben so kantig ansetzen und eine fast noch gradere Fläche bilden, als bei den beiden anderen Köpfen. Hierin und in den kleinern eingekerbten Falten neben den Mundwinkeln verräth sich ein Anschluß auch noch dieser Marmorarbeit an die Holzschnitztechnik, auf welche auch Brunn hingewiesen hat und welchen man nicht minder deutlich in der Art erkennen kann, wie die Fläche zwischen dem schneidend scharfen Superciliarbogen und dem Auge sowie zwischen diesem und dem Wangenbein behandelt und gleichsam mit dem Rundmeißel herausgeschält ist. Ähnlicher Formencharakter tritt in der Bildung des Mundes und der ihn umgebenden Theile auf, während die Nase allzu starr in einer graden Linie mit der Stirn verläuft und allzu weit und spitz vorspringt. Dennoch beruht dieser Gesichtstypus eben so gut auf Beobachtung der Natur, wie die Bildung des Körpers und ist nichts Anderes als eine noch sehr unschöne Darstellung der nationalen Züge, enthält den Keim des sogenannten griechischen Profils, welches wir ebenfalls noch unschön, aber doch weiter entwickelt bei den Aegineten wiederfinden. Wenn sich aber hierin der Meister von Tenea seinen älteren Genossen überlegen zeigt, wie er es auch in der Bildung des Ohres ist, so kann man das von den Haaren nicht sagen, welche anstatt in Spirallöckchen

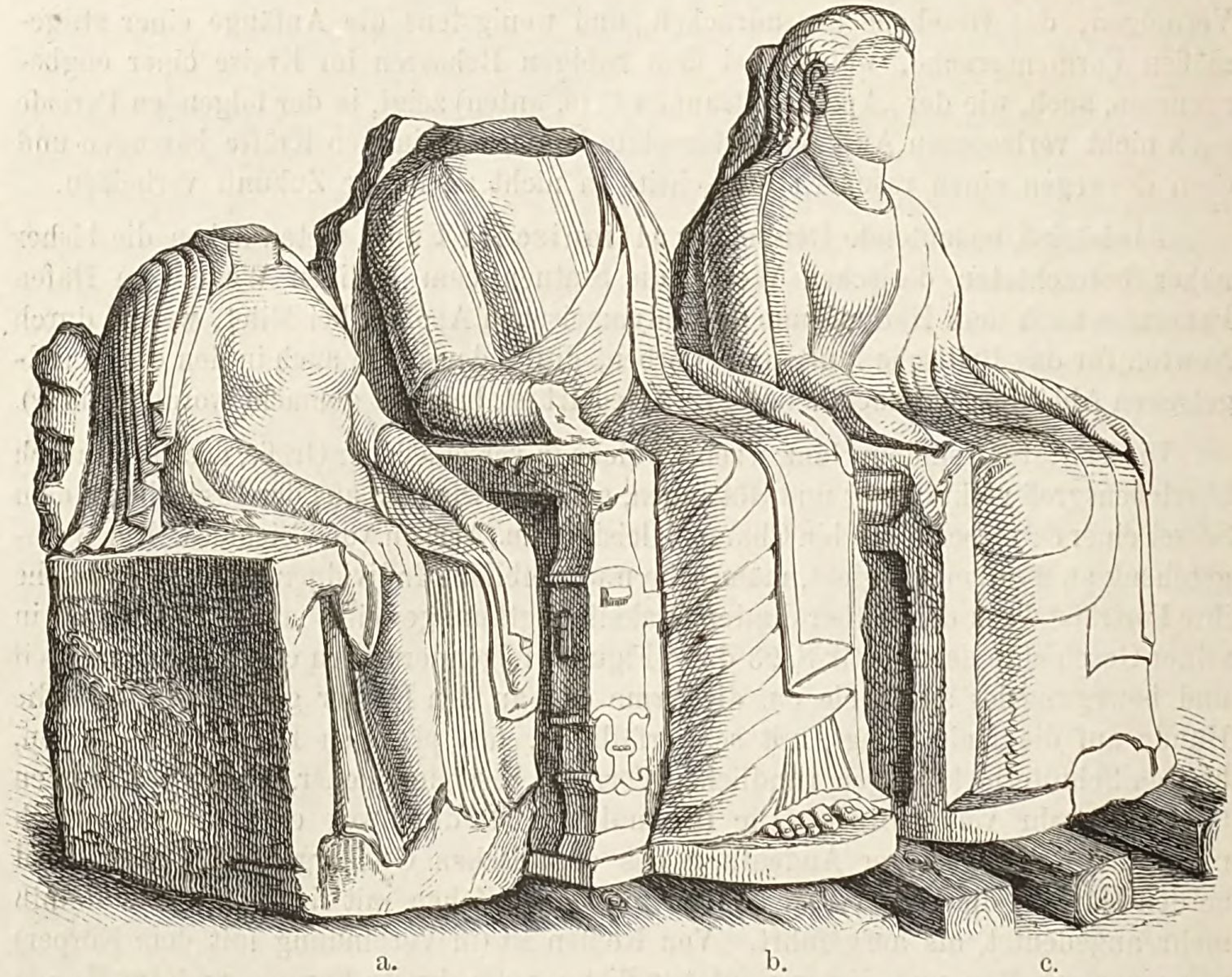
in runden Wulsten über der Stirn liegen und in ähnlicher Behandlung auf den Nacken hinabfallen. Mit Recht sagt Brunn, daß diese Behandlung des Haares nicht wie mit dem Meißel, sondern wie mit der Holzraspel ausgeführt scheint. Und endlich ist auch in der Bildung der Augen, obwohl sie etwas detailirter gezeichnet sind, als bei den älteren Figuren, kein wesentlicher Fortschritt diesen gegenüber zu constatiren; sie liegen häßlich vorgequollen und doch flach in der Ebene des Stirn- und Wangenbeins und sind in der Darstellung der lederartig anliegenden Lider noch ganz unorganisch.

Faßt man aber Alles zusammen, so zeigt die Figur von Tenea gegenüber den beiden älteren eine fortgeschrittene Naturbeobachtung, ein gewachsenes technisches Vermögen, das Gesehene auszudrücken, und wenigstens die Anfänge einer stilgemäßen Formensprache, welche bei dem ruhigen Beharren im Kreise einer engbegrenzten, auch, wie der „Apollon Strangford“ (s. unten) zeigt, in der folgenden Periode noch nicht verlassenen Aufgabe fortgesetzte Übung der jungen Kräfte bezeugen und eben deswegen einen raschern Fortschritt in nicht zu ferner Zukunft verheißen.

Als höchst bedeutende Denkmäler altionischer Kunst treten neben die bisher näher betrachteten dorischen Werke die Statuen vom heiligen Wege vom Hafen Panormos nach dem Heiligthume des didymaeischen Apollon bei Milet, welche durch Newton für das Britische Museum erworben, durch denselben auch in den ersten stilgetreuen Abbildungen, nach denen Fig. 11 copirt ist, bekannt gemacht worden sind[35]).

Dieser Statuen sind im Ganzen zehn, welche in verschiedener Größe, doch sämmtlich überlebensgroß nicht Götter und Göttinnen, sondern, wie sich aus der Inschrift an dem Sessel einer derselben („Ich bin Chares, Kleisis Sohn, Archon von Teichiusa. Ein Weihgeschenk an Apollon“) ergiebt, männliche und weibliche Individuen darstellen, welche ihre Porträtstatuen dem altberühmten Orakelheiligthum geweiht haben. Lübcke hat in seiner Geschichte der Plastik S. 93 diese Figuren folgendermaßen charakterisirt: „Steif und bewegungslos sitzen sie da, die Arme eng an den Körper geschlossen und die Hände auf die Knie gelegt, mit schwerfälligen, fast plumpen Körperverhältnissen, breiten Schultern, kräftigen rundlichen Formen, besonders hoher, bei den weiblichen Gestalten sehr voller Brust. Die Behandlung ist durchweg eine architektonisch massenhafte mit geringer Andeutung des organischen Gliedergefüges. Doch sind an den Händen die Finger und an den Füßen die Zehen mit richtigem Verständniß mehr angedeutet, als ausgeführt. Von Köpfen ist (in Verbindung mit dem Körper) nur einer erhalten und dieser zeigt rundliche, volle, breite Formen und im Munde ein stereotypes Lächeln. (Die Gesichtszüge sind viel zu sehr verstoßen, als daß von irgendwelchem Ausdruck die Rede sein könnte; über einige allein gefundene Köpfe s. unten.) Das Haar ist in Löckchen und Wellen abgetheilt und in reicheren Massen hinter die Ohren zurückgelegt. Die Ohren sind gut und im Allgemeinen richtig aufgefaßt, doch eben auch ohne schärfere Ausführung (soweit sich dies bei ihrem zerstörten Zustand erkennen läßt). Bekleidet sind die Statuen mit einem Untergewande, dessen genaue Parallelfalten (zwischen den Beinen bei der Mehrzahl) senkrecht herabfließen, während das darüber gebreitete mantelartige Obergewand fest angezogen und demgemäß mit ähnlichem Gefält in schräglaufenden Parallellinien charakterisirt ist.“ Diese im Allgemeinen richtige Schilderung, deren einzelne kleine Ungenauigkeiten durch Zusätze in Klammern berichtigt sind, kann recht wohl als Grundlage der Charakteristik dieser Figuren gelten, erschöpft dieselbe

aber nicht. Vor Allem ist zu bemerken, daß sich eine fortschreitende Entwickelung der Formengebung in ihnen deutlich fühlbar macht, welche besonders in Beziehung auf die Gewandbehandlung auch in der Zeichnung sehr wohl wahrgenommen werden kann, sich aber auch in den Formen des Körpers selbst nachweisen läßt. Weitaus am alterthümlichsten und rohesten ist die Statue c. in Fig. 11, deren Untergewand absolut faltenlos die Brust und den rechten Arm bedeckt, während die Falten des Obergewandes, in welches die Figur so zu sagen eingewickelt ist, durch kaum mehr, als einige oberflächlich eingehauene Linien, die Kanten des mehrfach über einander liegenden Zeuges, bezeichnet sind. Den größten Gegensatz zu dieser Figur bildet diejenige a., bei welcher nicht allein die Parallelfalten zwischen den Beinen mit



a. b. c.

Fig. 11. Statuen vom heiligen Wege des didymaeischen Apollon bei Milet.

besonderer Schärfe gebildet sind, sondern die Zipfel des Obergewandes sowohl am rechten Arm, wie am linken Bein, in reichlicheren Falten gegliedert, mit einer gewissen natürlichen Geschmeidigkeit herabfallen. Ebenso ist der untere Rand des Ärmels bestimmt angegeben und die Unterarme treten aus demselben mit fühlbarer Verschiedenheit des Nackten von dem bekleideten Oberarm heraus. Nicht minder bemerkenswerth ist die Art, wie die Beine, namentlich das rechte unter der glatt auf ihnen liegenden Bekleidung fast wie nackt gebildet sind, was sich ähnlich bei den, weit stärker als bei den anderen Figuren angegebenen Brüsten wiederholt. Zwischen diesen beiden Figuren stehn die übrigen, von denen b. eine Probe giebt, mit leisen Übergängen vom Rohern zu besserer Ausführung mitten inne. Die in der ganzen Reihe vorliegende Entwickelung aber hat sich wahrschein-

lich über mehr als ein Menschenalter erstreckt. Und da nun die Buchstabenformen der Inschriften, welche sich an den Figuren der mittlern Entwickelung finden und in denen und in einer zugehörigen Baseninschrift auch zwei Künstlernamen: E(u)demos und Terpsikles vorkommen, auf die Zeit um Ol. 60 hinweisen[36]), so wird man die ganze in diesen Statuen vorliegende Entwickelung der Kunst der Periode vom Ausgange der 50er bis in die zweite Hälfte der 60er Oll. zuzuweisen haben.

Die Stileigenthümlichkeit dieser sitzenden milesischen Statuen ist nun sowohl von Anderen wie besonders bestimmt in der 2. Auflage dieses Buches aus aegyptischen Einflüssen abgeleitet worden, welche da, wo es sich um strenge Tempelsitte handelt, auch denjenigen annehmbar erscheinen konnten, welche sonst der Lehre von der Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der aegyptischen entschieden abgeneigt sind. Hier aber durfte ein vereinzelter Impuls aegyptischer Kunst um so wahrscheinlicher erscheinen, als auch die Aufstellung der milesischen Statuen in langer Reihe am Wege zum Heiligthum an die Sphinxalléen erinnert, welche die Tempelstraßen in Aegypten einfaßten[37]). Gleichwohl zeigen neuere assyrische Funde, daß es sich auch hier weit eher um asiatische, als um aegyptische Einflüsse handelt und ganz besonders stimmt eine im Britischen Museum befindliche sitzende Statue des Königs Salmanassar von Assyrien aus etwa der Mitte des 9. Jahrhunderts (gefunden in Kalah Scherchat) nicht allein in der gesammten Composition, sondern namentlich auch in dem, was an den milesischen Statuen schon lange als unaegyptisch empfunden worden ist, in den plumpen und üppigen, weichen und gleichsam geschwollenen Formen mit diesen durchaus überein, jedenfalls in viel höherem Grad, als dies bei den weitaus knapper gehaltenen aegyptischen sitzenden Statuen der Fall ist, von denen man höchstens gewisse Stücke der Gewandbehandlung ableiten könnte, wenn nicht die ganze Entwickelungsreihe der milesischen Statuen zeigte, daß die Gewandbehandlung als eigenthümlich griechisch und als mit der Zeit fortschreitend betrachtet werden darf.

Die für die menschlichen Figuren abgewiesenen aegyptischen Einflüsse scheinen dagegen in einigen mit jenen zusammen gefundenen und auch mit ihnen aufgestellt gewesenen Löwen sehr alterthümlicher Kunst deutlich zu Tage zu treten, von denen zwei, der eine unter der irrigen Bezeichnung „Sphinx“ im Britischen Museum sind. Der eine ist auf seine rechte Seite gelagert, hat die Vordertatzen über einander gelegt und den Schweif zwischen den Hinterbeinen durch um den Oberschenkel geschlagen. Auf seiner Flanke steht eine Weihinschrift an Apollon. Der jetzt fehlende Kopf war über die linke Schulter der Hauptansicht zugekehrt. Die Lagerung des Thieres ist ganz und gar naturgemäß, vortrefflich beobachtet und der Formencharakter des weichen Katzenkörpers ohne sonderliches Detail der Musculatur und ohne wesentliche Stilisirung sehr wahr wiedergegeben; die Mähne vorn und hinten in fast graden Linien, an der Seite durch zipfelige Einkerbungen angedeutet. Das Ganze entspricht dem Schema nach genau gewissen von Amenophis III. (18. Dynastie) und Ramesses II. (19. Dyn.) geweihten granitenen Löwen, von denen nur die ersteren viel mehr Detail in Rippen und Musculatur zeigen, während der jüngere von dem milesischen im Naturalismus der Lage und der daraus entspringenden Bewegung der Formen des Körpers vielleicht etwas übertroffen wird. Der zweite, „Sphinx“ genannte Löwe ist viel stärker stilisirt. Er liegt grade auf dem Bauch, mit sehr schlanken, durch fast grade Flächen begrenzten Weichen, gegen welche der Brustkorb mit deutlich angegebenen Rippen mächtig anschwillt.

Über den Rücken läuft ein grader Streifen und über den Ansatz der Vorderbeine mit auffallend langem Oberarmknochen schlingt sich ein nach unten halbkreisförmig geschwungener flacher Gegenstand, über dem die Mähne stark anwächst. Einige scheinbare Querfalten in dieser auf der Mitte des Kopfes mögen im Zusammenhange mit dem halbkreisförmigen Ausschnitt über den Vorderbeinen den Eindruck einer Bekleidung gemacht haben, doch war das jetzt fast ganz zerstörte Gesicht bestimmt nicht menschlich. Eine directe Analogie zu diesem Löwen findet sich unter den aegyptischen Monumenten nicht; die ganze Auffassung und Stilisirung aber erinnert allerdings lebhaft an Aegyptisches.

Ein eigenthümliches Interesse nehmen zwei erst 1874 bei dem Branchidenheiligthum gefundene, freilich, wie ihr viel geringerer Maßstab zeigt, zu den sitzenden Statuen nicht gehörige archaische Köpfe in Anspruch. Der eine derselben (Gesichtslänge 0,13 m) ist mit einer eng anliegenden Kappe, vielleicht einem Thierfell bedeckt, welches auch die gleichwohl durchscheinenden Ohren einhüllt. Das Gesicht ist arg verstoßen, Nase und Lippen fehlen fast ganz; sehr merkwürdig aber ist die Bildung des Auges, welche an den demnächst zu besprechenden alten ephesischen Köpfen und an einer bestimmten Reihe kyprischer Köpfe, und zwar solcher, in denen aegyptischer Einfluß sich nicht findet, und welche daher vielleicht auf phoenikischen Stil zurückgehn, ähnlich wiederkehrt. Das Auge liegt, vorspringend bis zur Höhe des Stirnrandes und des Jochbeins, flach da, fast ohne Andeutung der Lider, offenbar für farbige Weiterausführung bestimmt und eigentlich nur dadurch gewonnen, daß in die Masse des Gesichts ringsum eine flache Rille gegraben ist.

Fortgeschrittener ist der zweite Kopf (Gesichtslänge 0,175 m), bei dem auch der Hals und ein beträchtliches Stück der linken Schulter erhalten ist. Derselbe ist männlich, den „Apollonen" (oben S. 87 f., vgl. Anm. 33 Nr. 7) verwandt; das Haar ist von der Stirn aufwärts hinter die Ohren in Buckelsträngen zurückgestrichen wie bei der einen sitzenden Statue und wie bei den altephesischen Köpfen und hangt in breiter Masse lang in den Nacken hinab; das Ohr ist sehr gut und natürlich gebildet, sitzt auch kaum zu hoch; die Stirn fällt etwas flach ab, ist aber von Schläfe zu Schläfe oder genauer von einem Ohr zum andern in einem Zuge gerundet. Die Nase, in dem untern Theile zerstört, war nach unten ziemlich breit, der verstoßene Mund ist ganz grade geschlitzt, die Lippen sind ziemlich fein gezeichnet gewesen und zeigen nicht den kleinen spitzen Schnitt in den Mundwinkeln, welcher am Apollon von Tenea auffällt. Die Augen sind aus denen des erstern Kopfes wesentlich fortentwickelt, indem einerseits die jetzt allerdings verstoßenen Lider besser ausgebildet waren, andererseits aber das Auge in seiner Gesammtheit, besonders mit seinem innern Winkel hinter dem Superciliarbogen fühlbar weiter zurückliegt. Unter dem Auge trennt ein ziemlich flach eingegrabener Canal dasselbe von dem nicht richtig, aber bewußt betonten Jochbein. Die Wangen sind rundlich, der Übergang derselben in den Hals ist, ohne besondere Hervorhebung des Kinnbackens, sehr weich, der Hals ohne Modellirung, rund, die Schultern hangen tief und das Schlüsselbein ist kaum angegeben. Alle Formen sind rundlich und weich und nirgends ist eine abgeschnittene Fläche, so daß dieser, dem theraeischen Apollon am meisten verwandte Kopf entschieden auf Metallblech-, nicht auf Holzstil zurückweist.

Zu den altmilesischen Sculpturen gesellen sich zunächst die altephesischen Fragmente, welche den englischen, von dem Architekten Wood geleiteten Ausgrabungen des weltberühmten Artemisions in Ephesos verdankt werden[38]) und die

sich, bisher unedirt und wenig bekannt, im britischen Museum befinden. Dieselben stammen aus den tiefsten Schichten der Ausgrabungen und gehören ohne Zweifel dem ältesten der nach einander auf dieser Stätte erbauten Tempel, und zwar dessen frühester Bauperiode unter dem Architekten Chersiphron an oder fallen doch in dieselbe Zeit. Sie bilden zwei Serien von Reliefen. Die erstere derselben umfaßt die bis jetzt noch ungeordnet durcheinander liegenden Fragmente von Figuren kleinern Maßstabes, weit unter Lebensgröße, welche nach Maßgabe der architektonischen Gestaltung des Grundes von welchem sie sich erheben einem Karnies oder einer Sima angehört zu haben scheinen, deren Stelle aber (an die Sima des Tempels selbst kann des Maßes wegen nicht gedacht werden) eben so wenig zu bestimmen ist, wie man über die Composition bis jetzt auch nur eine Vermuthung aufzustellen vermag. Von weit größerem Interesse sind die Fragmente der zweiten Serie von Figuren lebensgroßen Maßstabes. Das Eigenthümlichste an dem nach dem herostratischen Brande von Deinokrates wiedererbauten (jüngsten) Tempel der Artemis in Ephesos waren die an ihrem untern Schaftende mit Reliefen geschmückten Säulen (columnae caelatae imo scapo, denn so ist bei Plin. 36, 95 zu lesen), deren eine Anzahl durch die Ausgrabungen wieder aufgefunden sind und von denen ihres Ortes (Buch IV.) ausführlicher die Rede sein wird. Der tektonisch-decorative Gedanke dieser reliefgeschmückten Säulen, welcher in der griechischen Kunst mit Recht fremdartig erschien, erhält nun durch diese zweite Serie der hocharchaischen Reliefe ein überraschendes Licht. Auch sie stammen nämlich, wie die erhaltenen Stücke des Grundes erweisen, von Säulen, und zwar von solchen, welche mit den Säulen des neuesten Tempels wesentlich gleichen Durchmessers (ca. 6 Fuß) waren; es kann aber so gut wie keinem Zweifel unterliegen, daß diese Säulen zu denen gehören, welche nach Herodots (1, 92) Zeugniß ein Geschenk des Kroesos waren, wodurch den altephesischen Reliefen nicht allein ein ziemlich genaues Datum (vor Ol. 58, 2. 546 v. u. Z., Kroesos' Sturz), und zwar ganz nahe neben den altmilesischen Sculpturen angewiesen, sondern auch für den tektonisch-ornamentalen Gedanken, Säulen mit Relief zu schmücken, die wahre Quelle in orientalischer Kunst nachgewiesen wird.

Was nun die Reliefe selbst anlangt, so läßt sich über deren Gegenstand im Ganzen durchaus nichts sagen, da sie nur in Fragmenten theils männlicher, theils weiblicher gewandeter Körper und ein paar einzelnen Köpfen bestehn; stilistisch dagegen sind sie von großem Interesse, welches aber an dieser Stelle ohne (für jetzt nicht mögliche) Abbildungen kaum in das rechte Licht gesetzt werden kann. Bei sehr sorgfältiger, wenngleich nicht allzu weit in's Einzelne gehender Arbeit zeigen sie in der Behandlung der Gewandung allerdings hocharchaische Gebundenheit, aber durchaus nicht den Holzschnitzcharakter der spartanischen Reliefe und eine Durchführung, welche derjenigen am Gewande der jüngsten milesischen Figur näher steht, als derjenigen an den Gewändern der älteren Figuren; im Nackten (an den Füßen einer männlichen, dem Arm und der Hand einer weiblichen Figur) große Zierlichkeit und in der Darstellung der Knöchel ein nicht geringes Verständniß der Natur, wogegen die Zehen an den auch im Ausschritt mit beiden Plattsohlen am Boden stehenden Füßen zu lang gerathen sind. Von den Köpfen zeigt der eine sehr wulstige und weichliche Formen und eine Behandlung der Augen, bei welcher diese nur aufliegende Flächen ohne alle plastische, also der Malerei vorbehaltene Organisation von Lidern und Augapfel bilden, während der

Bayerische Staatsbibliothek München

zweite, ein weiblicher, weiter entwickelt ist. Derselbe hat Buckelstranghaare hinter einem den ganzen Kopf umgebenden, vorn höhern Diadem (Stephane), vor welchem die Haare über der Stirn in leichten zackigen Wellenlinien gescheitelt sind. In dem Ohrläppchen hangt ein großer, scheibenförmiger Ohrring. Die Augen sind ungefähr nach der Art gestaltet, welche oben bei den milesischen und den mit ihnen parallelisirten kyprischen Köpfen bemerkt worden ist, nur daß die Ausführung der Lider nicht ganz der Malerei überlassen, vielmehr derselben in wenn auch schwachen plastischen Andeutungen vorgearbeitet ist. Das Verhältniß des Knochenbaus und der Weichtheile an diesem Kopf ist nicht ohne Verständniß der Natur wiedergegeben und eine gewiße Zierlichkeit auch ihm nicht abzusprechen.

Mit den Reliefen zusammen gefunden sind mehre Löwenköpfe, von denen eine erste Reihe ziemlich stark stilisirter, aber sehr schlecht erhaltener, wohl ohne Zweifel, wie ihr geöffneter Rachen zeigt, als Wasserspeier der Sima des alten Tempels angehört haben. Nicht so die zweite Reihe, welche durch zwei Exemplare vertreten wird, von denen das eine sich durch die allervorzüglichste Erhaltung auszeichnet. Denn diese Löwenköpfe haben einen geschlossenen Rachen und sind völlig massiv. Der ganz erhaltene mißt von der Schnauze bis zum Mähnenansatze 0,23 m., hat im Allgemeinen bei höchst sorgfältiger Bearbeitung und auf's feinste behandelter Oberfläche weiche und rundliche, sehr wenig stilisirte Formen, vortrefflich gezeichnete und energisch eingegrabene Augen, gut modellirte Stirn und Schnauze und eine zipfelig gearbeitete Mähne. Es ist überraschend viel Natur in diesem Kopfe, den man als gleichzeitig mit den menschlichen Relieffiguren entstanden zu denken anstehn würde, wenn sich nicht überall in der archaischen Kunst, wie schon bei den selinuntischen Metopen bemerkt worden ist, eine gewisse Überlegenheit der Thierdarstellung über diejenige von Menschen kundgäbe und wenn nicht die Behandlung des Nackten an den Beinen und Armen der Relieffragmente in der That derjenigen an diesem trefflichen Löwenkopfe so nahe käme, daß man gar wohl in diesen Bildungen dieselbe Zeit und Schule anerkennen darf, so daß der alterthümliche Eindruck der menschlichen Figuren hauptsächlich der Gewandbehandlung zuzuschreiben ist. Über die Bestimmung der Löwen, denen die Köpfe der zweiten Reihe angehört haben, dürfte jede Vermuthung müßig sein, eben so wie es schwerlich gerechtfertigt ist, die altephesischen und die altmilesischen Sculpturen einer und derselben Künstlerschule, und zwar der altsamischen zuzuschreiben.

Länger als beiderlei Sculpturen ist ein drittes Monument kleinasiatischer Plastik bekannt, über dessen Datum indessen die Meinungen noch ziemlich weit auseinander gehn, die Reliefe nämlich, mit denen, abweichend von rein griechischer Sitte, der Architravbalken eines alten dorischen Tempels in Assos in Troas, nördlich Lesbos gegenüber, verziert gewesen ist[39]).

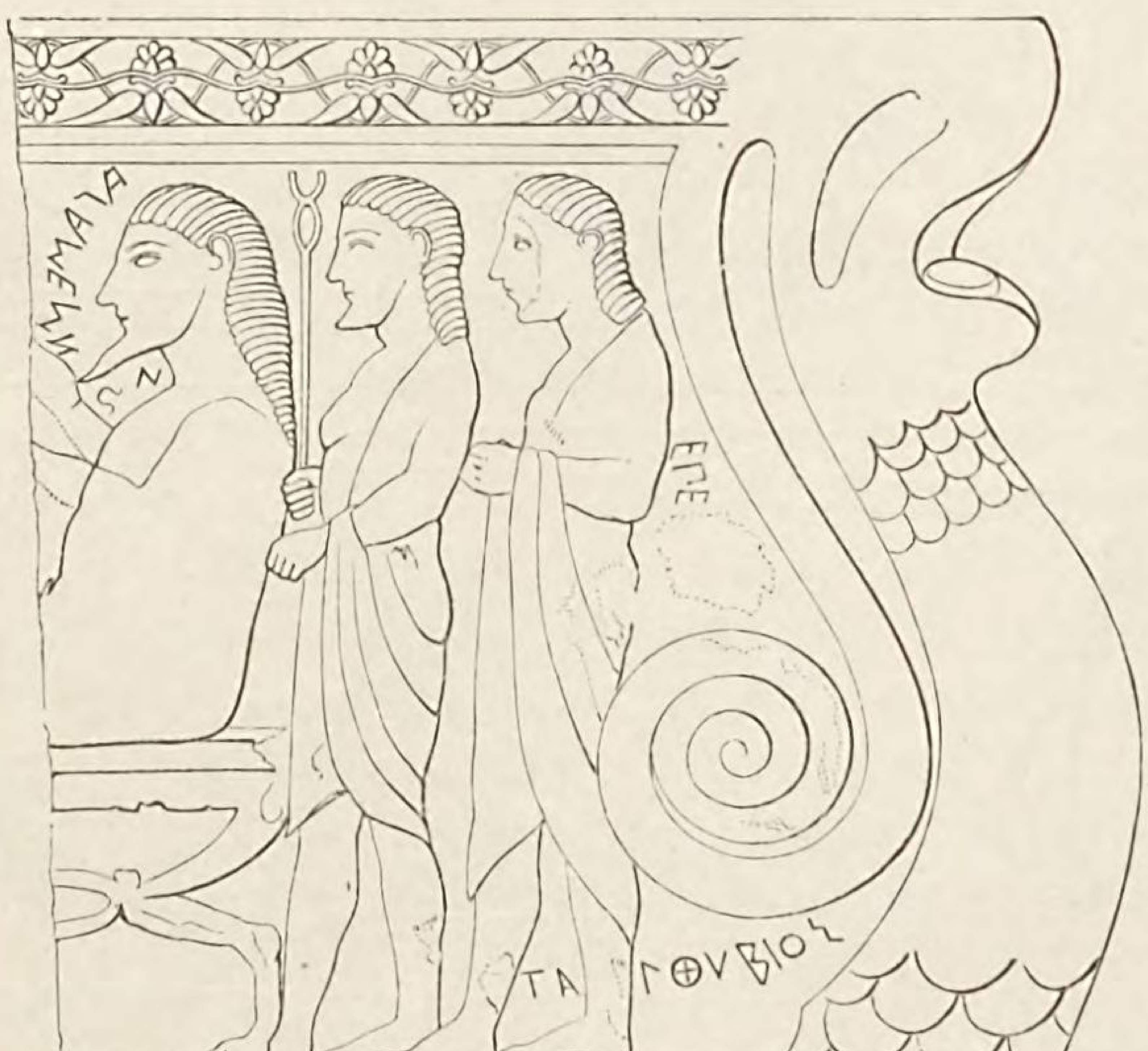
Diese Reliefe, von denen Fig. 12 Proben giebt, sind im Anfang unseres Jahrhunderts entdeckt und seit 1838 in den Louvre versetzt; sie stellen theils Thierkämpfe dar: Löwen, die Hirsche zerreißen Fig. 12 a, gegen einander stoßende Stiere Fig. 12 b, auch weidendes Vieh u. dgl., theils eine Reihe dahinsprengender Kentauren Fig. 12 c, theils zum Mahle gelagerte Männer Fig. 12 d und außer einigen Sphinxen eine mythologische Scene, den Ringkampf des Herakles mit Triton Fig. 12 e wie es scheint, den wir aus Vasenbildern kennen, ohne daß sich entscheiden ließe, ob ein Zusammenhang zwischen diesen verschiedenen Gegenständen stattfindet, und welcher etwa. Die Thiergestalten und Thierkämpfe finden ihre nächste



Fig. 12. Proben der Reliefe von Assos.

Analogie in einem Friese von Xanthos in Lykien im britischen Museum[40]), in welchem sich auch in einem gegen die Thiere (zunächst einen Eber) kämpfenden Satyrn die Figur des mit dem Triton ringenden Herakles mit nur geringen Abweichungen wiederholt. Weiter aber erinnern die Thiergestalten und Thierkämpfe an jene alterthümlichen gemalten Vasen, die in ihrer Ornamentik unter dem beherrschenden Einfluß orientalischer Vorbilder stehn, während die Männer am Gelage ihre nächsten Analogien in etwas späterer Vasenmalerei (und deren Nachahmungen) und in kyprischen und etruskischen Reliefen finden, und wir zu dem mit dem Triton

ringenden Herakles die Analogien nicht nur dem Gegenstande, sondern auch dem Stil nach in der vollentwickelten alten griechischen Vasenmalerei mit schwarzen Figuren zu suchen haben, als der frühesten Kunstübung, welche derartig wohl übertriebene, aber schwungvoll vorgetragene und vollkommen organisch entwickelte Bewegungen aufzuweisen hat [41]). Eben deswegen und wegen der Bildung und Bewegungen der kleinen Frauengestalten derselben Platte, ferner weil die Kentauren schon mit vier Pferdebeinen dargestellt sind, während die älteste Kunst sie als ganze Männer darstellt, denen nur an dem Rücken ein Pferdehinterleib angefügt ist, kann diesen Reliefen nicht das hohe Alter zugesprochen werden, das man ihnen ziemlich übereinstimmend anweist [42]), ja es kann zweifelhaft erscheinen, ob man sie in die Zeit vor Ol. 60 wird ansetzen dürfen. Die Formgebung dieser Figuren ist ziemlich stumpf, was aber zum Theil auf Rechnung des ungünstigen Materials zu setzen sein dürfte, welches allerdings nicht Granit ist, wie behauptet worden, sondern ein grober aschgrauer Kalkstein, bei dem durch Stucco im Einzelnen der Formgebung nachgeholfen gewesen sein mag. Mit größter Naivetät ist das von aller griechischen Kunst festgehaltene Gesetz der Isokephalie (gleicher Kopfhöhe aller Figuren, sie mögen sitzen, stehn, reiten) beobachtet, indem die Figuren je nach ihren Stellungen und dem Raume, der für dieselben vorhanden war, im Verhältniß zu einander auf einer und derselben Platte riesig groß und puppenhaft klein gebildet sind.


Fig. 13. Relief von Samothrake.

Ferner wird nach Maßgabe der Buchstabenformen in den beigeschriebenen Namen noch in die Periode, von der hier die Rede ist, gehören ein 1790 auf der Insel Samothrake gefundenes, seit 1816 im Louvre befindliches Marmorrelief [43]) Fig. 13, welches die Verzierung eines Geräthes, wie man annimmt der Armlehne eines Lehnsessels, gebildet hat und, wie die beigefügten Inschriften nachweisen, in dem sitzenden Agamemnon, seinem hinter ihm stehenden Herolde Talthybios und dem vielleicht auch als sein Diener gefaßten Epeios ein Fragment etwa einer, allerdings nicht näher nachweisbaren, Rathsversammlung der Griechen vor Troia darstellt. Der Stil dieser hauptsächlich ihres, in erhaltener alter Plastik ganz vereinzelten Gegenstandes wegen interessanten Sculptur ist sehr eigenthümlich; während die Art der Zusammenstellung der Figuren an assyrische Reliefe erinnert, und die beiden Ornamentborden oben und unten assyrischen Mustern genau entsprechen, kommen die Figuren in ihrer Zeichnung, in ihren schmalen und mageren Formen und spitzen Gesichtern am meisten mit den Figuren derjenigen Vasenbilder überein,

welche von dem ältesten Alphabet begleitet sind, und die Behandlung der Gewänder in, wenn auch noch so dürftigen Falten, ist ebenfalls nicht assyrisch, sondern griechisch und weist entweder auf die uralte empaestische Technik (oben S. 48) oder, wie die ähnliche in den ältesten spartanischen Reliefen (oben S. 85 f.), auf Holzschnitztechnik zurück. Dabei sind die großen Schwierigkeiten, welche dem Künstler das sehr flache Relief seiner Gestalten entgegenstellte, nur äußerst mangelhaft überwunden, nicht allein indem die Flächen in sich fast keine Modellirung zeigen, sondern indem die Figuren in fast allen ihren Theilen fast ganz gleich erhobene Flächen bilden, es mag sich um vor- oder zurückliegende Theile handeln, wie am auffallendsten an den Beinen zu erkennen ist.

Wenn mit den wenigen bisher besprochenen Stücken die Liste von der Periode bis um Ol. 60 zuzuweisenden Steinsculpturen einstweilen geschlossen wird, so soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß der Vorrath durchaus erschöpft sei; allein wo wir von äußeren und zuverlässigen Mitteln der Datirung verlassen sind, welche uns bisher leiteten, und uns auf bloße Stilvergleichung angewiesen sehn, ist ein vorsichtiges Vorgehn jedenfalls gerathen. Irgend ein Hauptstück aus dieser Periode des ältern Archaismus wird hier schwerlich übersehn sein und somit kann man ruhig abwarten, ob die neuerdings auch auf diesem Gebiete gesteigerte Energie der Forschung ein solches entdecken und nachweisen wird.

Noch geringere Sicherheit der Datirung als die Marmor- und Steinsculpturen bieten die kleinen Bronzestatuetten, deren wir eine nicht ganz geringe Zahl von allerdings sehr alterthümlichem Charakter besitzen, für welche aber, da sie nicht Werke namhafter Meister, sondern mehr oder weniger untergeordneter Arbeiter und Handwerker sind, die Zuweisung an diese oder die zunächst folgende Zeit noch ungleich mißlicher erscheint, als bei den betrachteten größeren Werken. Denn daß man diese kleinen Figuren nicht allein nach dem Besser und Schlechter chronologisch ordnen dürfe, versteht sich von selbst. Es scheint deshalb gerathener, die bekanntesten und bemerkenswerthesten derselben am Schlusse des nächsten von den Denkmälern handelnden Capitels zu besprechen, woselbst auch die nachgeahmt alterthümlichen Arbeiten anzuhängen sein werden, welche auf zwei Zeitabschnitte zu vertheilen bare Willkür sein würde. Werke in den Edelmetallen, die man dieser Periode zuweisen könnte, sind auf griechischem Boden nicht zu Tage gekommen, und was in etruskischen Gräbern gefunden worden, berührt uns wenigstens zunächst nicht. Auch von Arbeiten in Thon, von denen es manche giebt, darf man kaum eine mit voller Überzeugung der Zeit vor Ol. 60 zuweisen; die Mehrzahl gehört augenscheinlich einer weiter entwickelten Kunst an.

Vergegenwärtigen wir uns aber in einem kurzen Schlußworte dieses Capitels die Hauptpunkte und Resultate der bisherigen Betrachtungen über die Kunst im Zeitalter der Erfindungen und Anfänge, so ist zuerst nochmals auf die vorzüglichsten Locale der Kunstübung hinzuweisen. Unter diesen treten die Inseln besonders bedeutend hervor, Kreta mit Dipoinos und Skyllis, den ersten weithin berühmten Marmorbildnern, Samos mit den ersten griechischen Erzgießern Rhoikos und Theodoros, Chios mit dem Erfinder der Eisenlöthung und der berühmten Familie der Marmorbildner Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis, Naxos mit dem Erfinder des Marmorsägens Byzes oder Euergos, endlich Aegina mit Smilis. Von den Inseln, namentlich von Kreta, sehen wir die Kunst sich nach der Peloponnes hinüberziehn, wo in Korinth eine uralte Kunstthätigkeit

glänzt, die Kypseliden die Kunst fördern, und Butades die Thonbildnerei nach einzelnen Richtungen hin verbessert, und in Lakedaemon ein alter Betrieb der Holzschnitzerei heimisch gewesen zu sein scheint, während auch in Argos in der folgenden Zeit Künstler genannt werden, die sich rühmen die Kunst zu üben, wie sie dieselbe von den Vätern gelernt hatten. In die Peloponnes fällt der Schwerpunkt der Thätigkeit der kretischen Meister, die Sikyon und Kleonae mit ihren Werken erfüllen und in Sikyon die erste Künstlerschule gründen. Daneben muß Kleinasien genannt werden, indem Bathykles' Ruhm auf eine dort blühende Kunst hinweist, außer ihm noch ein Künstler, Bion aus Klazomenae bekannt ist, und die zum Theil auch von namentlich genannten Künstlern verfertigten milesischen Statuen neben den altephesischen Säulenreliefen einen nicht unbeträchtlichen Betrieb der Marmorbildnerei verbürgen, während Unteritalien durch Klearchos von Rhegion und Sicilien durch wenigstens einen Künstler, Perillos oder Perilaos von Akragas (Ol. 53—57), dessen Bedeutung wir freilich nicht recht ermessen können, und durch die selinuntischen Werke in den Kreis der Kunst eintreten. Athen dagegen wird noch gar nicht genannt, es sei denn, daß Endoios' Thätigkeit in diese Zeit hinaufreicht, was wohl kaum wahrscheinlich ist (s. unten Cap. IV. 4); hauptsächlich wirkten daselbst die alten Daedalidengeschlechter, von deren Tüchtigkeit wir uns, auch ohne daß die Geschichte ihre Namen verzeichnet hat, aus den Werken eine Vorstellung machen können, welche wir im folgenden Abschnitte näher kennen lernen werden.

Fassen wir demnächst die verwendeten Materialien und die Technik in's Auge, so finden wir alle Materialien in Gebrauch, welche auch die spätere Kunst verwendet, ebenso sind alle Arten der Technik vorhanden, die nur, freilich zum Theil wesentlich, zu verbessern der folgenden Zeit übrig blieb. Es wurde, abgesehn von der Holzschnitzerei, in Marmor gehauen, Erz gegossen und getrieben, Gold und Elfenbein zu Statuen verbunden, man schuf Rundbilder und Reliefe, selbständige Werke und solche, die sich einem architektonischen Ganzen einfügten. Bemerkenswerth ist das frühe Unternehmen der Ausführung umfang- und figurenreicher Werke in verschiedenen Stoffen, wie die Lade des Kypselos und an dem Throne in Amyklae, daneben der Beginn der statuarischen Gruppencompositionen in der Schule des Dipoinos und Skyllis. Aus den erhaltenen Werken lernen wir eine bei aller Beschränktheit durchaus tüchtige und solide, auf Naturanschauung beruhende, ihrer äußerlichen Mittel in den vorzüglichsten Leistungen bereits ziemlich gewisse Technik kennen, während wir die Verschiedenheit des Stils in den Arbeiten der verschiedenen Orte fühlbar genug hervortreten sahen, um unsere Aufmerksamkeit für die Folge auf diese sich immer bedeutender gestaltenden Unterschiede zu richten. Ein gewisses Maß fremdländischer Einflüsse trat uns am meisten in den Denkmälern der kleinasiatischen Kunst entgegen, doch zeigte sich auch hier schon das eigenthümliche griechische Formengefühl lebendig.

Als Gegenstände der Darstellung finden wir, wo immer sie uns genannt werden oder erhalten sind, so überwiegend religiöse und überhaupt mythologische Stoffe, daß die außermythischen nur einzelne Ausnahmen bilden. Statuarisch ausgeführt werden nur Götter und vergötterte Heroen, in Relief alle durch die Poesie popularisirten Kreise des Mythus. Und zwar bildet außer einzelnen localen Sagen das Epos die Hauptunterlage der bildenden Kunst. Als die ausnahmsweise nicht mythologischen Gegenstände erscheinen die Künstlerporträts, so die zweifelhafte

Statue des Theodoros von Samos, so eine andere eines zweiten, sonst wenig bekannten kretischen Künstlers Cheirisophos (Pausan. VIII, 53, 7. SQ. Nr. 345), den in Urzeiten hinaufzudatiren kein verständiger Grund vorliegt, so endlich Bathykles mit seinen Genossen am amyklaeischen Throne. Wichtiger als diese Künstlerbilder sind die Statuen olympischer Sieger, weil an ihnen in der Folgezeit die Kunst eine große Entwickelung durchmachen sollte. Da die Zeit, von der hier die Rede ist, als diejenige der Erfindungen und Anfänge bezeichnet worden, so ist es nicht uninteressant zu sehn, daß auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger in dieselbe fallen. Die ersten, und zwar noch aus Holz geschnitzten Siegerstatuen wurden in Olympia nach Pausanias (VI, 18, 7. SQ. Nr. 371) um die 60. Olympiade (540 v. u. Z.) aufgestellt, während es nicht unwahrscheinlich ist, daß dergleichen in den Heimathstädten der Sieger bereits früher vorhanden gewesen sind, so daß wir diejenige des Arrhachion von Phigalia (Ol. 54) aus Stein wohl für die nur zufällig allein überlieferte halten können. Mehr als das Aufnehmen dieses wichtigen Zweiges der Kunstdarstellungen soll übrigens dieser ältern Zeit nicht zugesprochen werden, die Hauptentwickelung desselben gehört den nächsten Menschenaltern an, die sich auch hierin als das Zeitalter der Ausbreitung und Ausbildung bekunden. Auch einzelne andere Porträtstatuen werden uns schon aus dieser Zeit genannt, und wenn auch das Bild des Arion auf dem Delphin, welches nach mehrfachen Angaben der alte Dichter und Musiker selbst, Ol. 39 auf Cap Taenaron aufgestellt haben soll, dem Datum nach überaus zweifelhaft ist[44]), so liegt doch kein Grund vor, nicht zu glauben, daß die Argiver um Ol. 50 die Statuen der berühmten guten Söhne Kleobis und Biton nach Delphi geweiht haben, wie Herodot uns berichtet. Und wenn wir auch dahingestellt sein lassen müssen, was es mit dem Bilde des Hipponax von Bupalos und Athenis auf sich hatte (S. 67), so sind hier, ihrem Gegenstande nach, die milesischen Porträtstatuen (S. 93 f.) noch ein Mal hervorzuheben.

Als Gesammtcharakter der Kunst in dem Zeitalter der Anfänge kann das eifrige und glückliche Streben nach Erhebung der Kunst aus dem Handwerk hingestellt werden, verbunden mit großer Rührigkeit und einer dem Individuum Raum schaffenden Freiheit und Kühnheit, welche die Bande des Hergebrachten durchbricht und neue Bahnen aufsucht. In dieser Freiheit und Kühnheit, in diesem Hervortreten des Individuums aus der Zunft und ihren Regeln liegt aber eben das, was die Kunst im Princip und in der Grundlage vom Handwerk unterscheidet.

Viertes Capitel.

Die Zeit der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst. Ol. 65—80.

Wenn die bisher betrachtete Zeit als die der Erfindungen und Anfänge bezeichnet wurde, so wird die jetzt zu besprechende Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst zu charakterisiren sein, und so wie als Gesammtcharakter der Kunst in den 50er und 60er Oll. die Erhebung aus

dem Handwerk aufgestellt wurde, so haben wir im Gegensatze hiezu den Gesammtcharakter der zweiten Hälfte der 60er und der 70er Olympiaden dahin zu bezeichnen, daß die allseitig ausgebreitete und erstarkte Kunst zu so bewußter und freier Stileigenthümlichkeit gelangt, daß zuerst bei den Künstlern dieser Periode in den Berichten der Alten von einem persönlichen Stil der einzelnen Künstler die Rede ist. Dieser Umstand macht nun eine Trennung der beiden Zeiträume von einander, allerdings innerhalb der Gesammtperiode der alten Kunst, nothwendig, und diese Trennung wird auch äußerlich dadurch bezeichnet, daß, obwohl rein chronologisch gefaßt, der Anfang des neuern Zeitraumes sich nicht an das Ende des ältern anschließt, sondern vielmehr die Ausläufer der ältern Zeit, z. B. in der Schule des Dipoinos und Skyllis ziemlich beträchtlich in die neuere Zeit hineinragen, dennoch zwischen den beiden Zeiträumen kein sichtbarer Zusammenhang stattfindet, sondern daß wir bald nach der 60. Olympiade vielfache neue Anfänge bemerken, von denen aus die Kunst sich bis zur Zeit der Vollendung fortarbeitet. Einflüsse und Einwirkungen der ältern auf die neuere Zeit sind dadurch natürlich nicht ausgeschlossen, so wenig wie in irgend einer Beziehung eine ältere Periode aufhören kann die thatsächliche Grundlage einer jüngern zu sein, wenngleich die jüngere die Leistungen und Resultate der vorangegangenen Zeit nicht direct aufnimmt und fortbildet. So viel von dem Anfang dieses neuen Zeitraums; sein Ende wird durch die neue Zeit bezeichnet, welche für Griechenland mit den Siegen über die Perser begann, die Zeit der höchsten Vollendung, in welche die Kunst, von der jetzt gehandelt werden soll, allerdings fast eben so hineinragt, wie die ältere Kunst in diese, welche aber trotzdem ebenfalls neue Anfänge hat und neue Wege betritt, die im Ganzen und Großen der alten Kunst verschlossen blieben. Die Meister, mit denen wir jetzt zu thun haben, wirkten noch, meistens als hochbetagte Männer, als der große Sohn und Vertreter der neuen Zeit, Phidias, als Mann in der Blüthe der Jahre schon den Grenzstein der alten und neuen Zeit aufgerichtet hatte; sie lebten und wirkten noch ungefähr wie jene Marathonkämpfer, die glorreichen Vertreter Alt-Athens, an deren Hoplitenphalanx sich die erste große Woge der Barbarenfluth gebrochen hatte, lebten und wirkten, als zehn Jahre später in der Seeschlacht von Salamis Neu-Athen an der Spitze des siegreichen Griechenlands jene Barbarenfluthen für alle Zeiten zurückwarf und zerstreute. Es wird beim Beginn der folgenden Periode auf den in diesen zehn Jahren in der Politik wie in der Kunst innerlich vollzogenen Umschwung zurückzukommen sein, hier sei nur noch zum bessern Verständniß der im Folgenden zu behandelnden Entwickelung der Kunst ganz flüchtig an die gleichzeitige Entwickelung in Politik und Literatur erinnert.

Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, Polykrates auf Samos (bis Ol. 64, 2. 522) die Peisistratiden in Athen (bis Ol. 67, 2. 510), die Gewaltherrscher der sicilischen Städte, Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind das meistens nur die Ausläufer der frühern Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republicanischen Sinne gleichzeitig auftreten mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der größeren Staaten, mit großartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüthe der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Vertreibung der Peisistratiden, von der Herodot (5, 87) den Aufschwung datirt,

Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des aeolischen und dorischen Stammes, welche das an Altersschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter Thespis' Führung Ol. 61. 536—532 zuerst auftritt. Bald darauf (Ol. 63, 3. 525) wurde Aeschylos geboren, nächst ihm Pindar (Ol. 65, 3. 517), neben welchen der ältere (Ol. 56, 1. 556 geborene) Simonides wirkt, so daß diejenigen in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende große Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehn; der Ol. 70, 1. 500 v. u. Z. erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perser wird Ol. 72, 1. 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. Im Jahre 491 fordert Dareios trotz der unglücklichen Anfänge seiner Unternehmungen von den griechischen Staaten die Unterwerfung durch Übersendung von Erde und Wasser; die Inselstaaten folgen dem Gebote, unter ihnen Aegina, dessen Macht in einem in demselben Jahre gegen Athen geführten Kriege in der besten Blüthe geknickt wird. Die weiteren Daten sind allbekannt; 490 endet der erste Zug der Perser in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Plataeae und Mykale gebrochen. Perikles' Verwaltungsantritt Ol. 79, 4 (460) bringt in der Politik, Sophokles' erster Sieg Ol. 77, 4 (468) in der Litteratur und Phidias' Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Ol. 80 (460) in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.

Die Darstellung der Plastik dieser Zeit muß in zwei Abtheilungen zerlegt werden, deren erstere die Künstlergeschichte, und deren zweite die Betrachtung der erhaltenen Monumente umfaßt, und zwar deshalb, weil sowohl die Künstlergeschichte reich an Namen und an bedeutungsvollen Thatsachen, wie auch der erhaltenen Denkmäler eine große Zahl ist, ohne daß diese jedoch in den überwiegend meisten Fällen auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden können. In der Künstlergeschichte, für welche wir die Locale der Kunstübung, innerhalb deren sich die Schulen gestalten, zum Leitfaden nehmen, blicken wir natürlich zuerst nach denjenigen Orten, wo wir bereits in der vorhergegangenen Zeit die Kunst in Blüthe oder in Betrieb fanden. In vielen derselben aber scheint auf die hohe Fluth eine tiefe Ebbe gefolgt zu sein; so liegt aus den griechischen Staaten der kleinasiatischen Küste keine Nachricht über irgend einen bedeutenden Künstler vor; von den Inseln treten allerdings einzelne Künstlernamen hervor, so von Kreta, Samos, Paros, Naxos; jedoch ist unter ihnen keiner, der in der Bildkunst zu irgend besonderem Ruhm gelangt wäre oder an den sich Nachrichten über bedeutende Erweiterungen der Kunst knüpften. Auch Unteritalien bietet außer dem weiter unten besonders zu besprechenden Pythagoras von Rhegion nur einen Künstlernamen, den wir wie diejenigen von den Inseln übergehen, weil sie für unsere Zwecke ohne Wichtigkeit sind [45]). Beständiger scheint sich die Kunst in Hellas und in der Peloponnes erhalten und in diese Zeit fortgepflanzt zu haben, obwohl auch hier nicht grade die im vorigen Zeitraum voranstehenden Orte in erster Reihe wieder erscheinen. Beginnen wir mit der Peloponnes.

1. Argos.

Außer der vorübergehenden Thätigkeit des Dipoinos und Skyllis in oder für Argos bezeugen uns die beiden argivischen Künstler dieser Periode, Eutelidas und

Chrysothemis, welche die Kunst übten, „wie sie dieselbe von den Vätern gelernt hatten", das frühere Vorhandensein einer einheimischen Kunst. Dieselbe wird in unserem Zeitraume von einer nicht eben sehr großen, aber doch ansehnlichen Reihe von Künstlern vertreten, unter denen besonders einer schon deswegen vorzügliche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, weil wir ihn als den Lehrer dreier der größten Bildner Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet kennen: Ageladas.

Die Chronologie dieses Künstlers ist eine der schwierigsten der ganzen Kunstgeschichte, jedoch darf man wohl sagen, daß dieselbe nach mannigfachen verfehlten oder nur zum Theil genügenden Versuchen hauptsächlich durch Brunns Verdienst ihre Erledigung gefunden hat, so daß, nachdem einige Daten, welche die Künstlerwirksamkeit des Ageladas auf 90 Jahre ausdehnen, ihm also eine Lebensdauer von wenigstens 110 Jahren zuweisen würden, getilgt werden, für die künstlerische Thätigkeit des Meisters höchstens noch 59 Jahre (Ol. 65, 1. 520 — Ol. 79, 3. 461) übrig bleiben, die eine Lebensdauer von etwa 80 Jahren bedingen, von denen aber gar nicht unwahrscheinlicher Weise gegen das Ende noch einige in Abzug kommen mögen [46]). Eine Lebensdauer von 80 Jahren, eine Künstlerlaufbahn von 58 oder 59 Jahren hat aber weder an sich etwas Erstaunliches, noch ist sie namentlich in Griechenland auffallend, wo nicht wenige große Männer, z. B. Pindar, Aeschylos, Phidias u. A. nicht allein ein hohes Greisenalter erreichten, sondern bis in dieses hohe Greisenalter künstlerisch thätig blieben. Wir brauchen also in Beziehung auf Ageladas nicht mehr zu dem verzweifelten Mittel der Verdoppelung zu greifen, welches von zwei Seiten mit entschiedenem Unglück versucht ist; sondern wir haben einen Künstler vor uns, dessen Wirksamkeit in der zweiten Hälfte der 60er und in den 70er Olympiaden ihren Schwerpunkt hat.

Von seinen Werken kennen wir neun, welche, soviel wir wissen, ausschließlich in Erz gegossen waren; darunter zunächst von Götterbildern zwei Statuen des Zeus, aber nicht des Gottes in seiner kanonischen Idealgestalt und im männlichen Alter, sondern, eigenthümlichen Culten, für welche die Bilder bestimmt waren, entsprechend, in kindlicher Bildung [47]); ferner ebenfalls zwei Bilder des Herakles, der einmal als Fluchabwender (Alexikakos) dargestellt war, und nach dem Ende der großen Pest in Athen im Jahre 429 daselbst im Demos Melite neu geweiht wurde, woraus man irrthümlich auf gleichzeitige Verfertigung geschlossen hat; der zweite Herakles war jugendlich, unbärtig, wahrscheinlich ebenfalls wie die beiden Zeusfiguren als Knabe gebildet. Als fünftes Werk dieses Kreises müssen wir eine Muse mit dem Barbiton (eine Art Saiteninstrument) um so mehr hervorheben, als Winckelmann dieselbe in einer erhaltenen Statue, der sogenannten barberinischen Muse in der münchner Glyptothek wiederzuerkennen glaubte, allerdings vollkommen irrthümlich, da diese angebliche Muse ohne allen Zweifel ein Apollon als Musenführer (Musaget) ist, der übrigens auch dem Stil nach auf Ageladas, oder überhaupt die Zeit vor Phidias unmöglich zurückgehen kann [48]). Zu diesen fünf Götterbildern kommen sodann zwei Statuen olympischer Sieger, sowie ein Siegesviergespann mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers auf demselben, und endlich eine figurenreiche Gruppe, die als Weihgeschenk der Tarantiner wegen eines Sieges über die Messapier in Delphi aufgestellt war, und von der uns leider nur angegeben wird, daß sie Krieger und kriegsgefangene Frauen darstellte.

Über den Stil des Ageladas fehlen uns, was sehr zu beklagen ist, die directen Urteile der Alten, so daß wir für unser eigenes auf das Wenige beschränkt sind, was sich aus den Werken schließen läßt. Aus diesen ergiebt sich bei Einseitigkeit der Technik (Erzguß) eine nicht unbeträchtliche Mannichfaltigkeit der Darstellungen; denn wir finden Götterbilder, Athletenbilder, Männer, Frauen, Alte und Junge, Einzelbilder und Gruppen, endlich Thiere. Ein sehr günstiges Vorurteil für die Verdienste des Ageladas erweckt der schon berührte Umstand, daß drei so große Künstler, wie Myron, Phidias und Polyklet bei ihm in die Lehre gingen, doch werden wir uns hüten müssen, hieraus zu viel zu schließen. Daß Ageladas unter seinen Zeitgenossen berühmt gewesen, daß er in der Technik Bedeutendes leistete, folgt allerdings daraus, mehr aber auch mit Nothwendigkeit, ja mit Wahrscheinlichkeit nicht, namentlich aber das nicht, daß Ageladas mit hervorragendem Geiste begabt gewesen sei und dessen Kräfte bis zum vollendeten Ebenmaß ausgebildet habe[49]); denn in seinen drei großen Schülern, welche alle drei in der Technik des Erzgußes Hervorragendes leisteten, stellen sich die größten Verschiedenheiten grade in der geistigen Auffassung der Kunst dar, und es ist keine Spur von einem gemeinsamen Gepräge ihres Kunstcharakters, welches auf die Schule des Ageladas zurückgeführt werden könnte. Auch der in neuerer Zeit gemachte Versuch[50]), eine Faustkämpferstatue in Paris, in deren Körper myronischer und in deren Kopfe polykletischer Kunstcharakter erkannt wurde, auf Ageladas zurückzuführen als den Meister, dessen Kunst die Keime der Eigenthümlichkeiten seiner beiden Schüler enthalten habe, kann nicht glücklich genannt werden. Zeigt jene Statue in der That die behauptete Verbindung myronischer und polykletischer Eigenthümlichkeiten, so kann sie nur das Werk eines später als beide Meister anzusetzenden Eklektikers sein.

Einige andere argivische Künstler dieser Periode können nur in aller Kürze, müssen aber gewisser Umstände wegen doch genannt werden. Einmal Aristomedon, welcher bald nach Ol. 70 für die Phokier ein Siegesweihgeschenk arbeitete, welches diese wegen eines Sieges über die Thessaler nach Delphi sandten. Es bestand aus einer Gruppe der Feldherren der Phokier und ihrer einheimischen Heroen, die schwerlich in einer bestimmten Haltung zusammengruppirt, wahrscheinlich nur lockerer verbunden neben einander gestellt waren, und interessirt uns besonders deshalb, weil eines der frühesten Werke des Phidias, eine wegen des marathonischen Sieges von den Athenern ebenfalls nach Delphi gestiftete Gruppe, auf die wir zurückkommen, wesentlich denselben Charakter getragen zu haben scheint. — Zweitens Glaukos und Dionysios, welche wiederum etwas später, um Ol. 76—78 zahlreiche Figuren in Erz gossen, welche Mikythos, der Vormund der Kinder des Anaxilas von Rhegion, nach Olympia weihte. Pausanias, dem wir allein von diesen Werken Kunde verdanken, unterscheidet größere und kleinere Figuren, die ersteren von Glaukos, von denen uns drei Götterbilder, des Poseidon, der Amphitrite und der Hestia genannt werden, die letzteren von Dionysios, welche in bunter Folge Götter: Kora und Demeter, Aphrodite und Ganymedes und Artemis, Asklepios und Hygieia, Dionysos und den jugendlich gebildeten Zeus; Dichter, wie Homer, Hesiod und Orpheus und die wenigstens halbwegs allegorische Figur des „Agon“ (des athletischen Wettkampfes) mit Springgewichten in den Händen darstellten, deren Zusammenhang wir aber schon deswegen nicht mehr erforschen können, weil die Gruppe durch einen Kunstraub Neros unvollständig geworden war.

Sei dem aber wie immer, Niemand kann verkennen, daß die Herstellung so vieler Figuren durch einen Künstler für eine höchst ausgebildete Technik des Erzgusses Zeugniß ablegt. Daß Dionysios außerdem ein Pferd nebst danebenstehendem Lenker arbeitete, welches, wie ein zweites gleiches Werk des Aegineten Simon, ein Arkadier Phormis, der im Dienste sicilischer Tyrannen sein Glück gemacht hatte, in Olympia aufstellte, sei nur erwähnt.

2. Sikyon.

Nächst Argos ist Sikyon mit zwei bedeutenden Künstlern und zwar Brüdern, Kanachos und Aristokles zu nennen, von denen jener zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit gehört, dieser als Gründer einer Schule bemerkenswerth ist, die sich durch sieben Generationen bis zur 100. Olympiade (380) fortsetzt.

Kanachos' Zeitalter ergiebt sich im Allgemeinen aus seiner Zusammenstellung mit Ageladas und mit Kallon von Aegina, von dem weiter unten die Rede sein wird; ein bestimmteres Datum für ihn zu berechnen, das sich an die von ihm verfertigte eherne Apollonstatue für das Branchidenheiligthum in Milet knüpft, ist nach dem neuesten Stande der Untersuchungen über die Chronologie dieses Kunstwerkes[51]) nicht möglich. Es ist nämlich nicht sicher auszumachen, ob diese Statue bei der Zerstörung des Tempels Ol. 71, 3 (493) von Dareios geraubt worden ist, wonach sie vor diesem Zeitpunkte, und zwar beliebig lange vor demselben, aufgestellt worden wäre, oder ob sie, wie Pausanias angiebt, erst von Xerxes nach der Schlacht von Mykale Ol. 76, 2 (474) entführt wurde, woraus man schließen könnte, aber freilich nicht schließen muß, daß die Aufstellung erst nach der ersten Zerstörung des Heiligthums durch Dareios erfolgt wäre. Zurückgegeben wurde der Apollon nach mehren Berichten durch Seleukos Nikator. Jedenfalls werden wir diese Statue als ein Werk aus der reifsten Blüthezeit des Meisters betrachten dürfen, da augenfällig ein Künstler zu hohem Ruhme gelangt sein, folglich aller Wahrscheinlichkeit nach im reifern Alter stehn muß, wenn derartige große Bestellungen aus weiter Ferne an ihn gelangen, oder wenn er zur Anfertigung bedeutender Werke aus der Ferne herbeigerufen wird. Und somit werden wir das Leben des Kanachos, und dasselbe gilt von mehr als einem bedeutenden Künstler, von diesem Zeitpunkte an weiter rückwärts als vorwärts zu rechnen haben, so daß es jedenfalls bis ziemlich tief in die 60er Oll. zurückreicht, und damit stimmt die schon bemerkte Gleichzeitigkeit mit Ageladas und Kallon wenigstens ungefähr, und der Umstand bestens, daß Kanachos in mehren seiner Werke und in den Urteilen der Alten als ein Künstler des strengern alten Stiles erscheint.

Unter diesen Werken stehen voran eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in seiner Vaterstadt Sikyon mit alterthümlichen Attributen, wie sie gegen die neuere Zeit hin mehr und mehr verschwinden, nämlich mit dem Polos (dem Bilde der Himmelsscheibe) auf dem Kopfe, und mit Mohnkopf und Apfel in den Händen; sodann eine hölzerne Apollonstatue für das Ismenion in Theben; drittens die schon erwähnte milesische Statue desselben Gottes aus Erz, beide letzteren nur im Material verschieden, an Größe und Gestalt dagegen gleich. Ferner machte Kanachos eine Muse mit der Syrinx (Hirtenflöte), welche neben der des Ageladas und einer dritten von Kanachos' Bruder Aristokles aufgestellt war, und endlich Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri; Plin.), über die wir Näheres nicht wissen.

Erhalten ist uns von diesen Werken des Kanachos selbst keines; von seiner

berühmtesten Arbeit aber, dem milesischen Apollon, besitzen wir Nachbildungen, aus denen wir uns jedoch, was wohl festzuhalten ist, nur eine allgemeine Vorstellung über die Art der Composition, keineswegs aber eine solche über die Stileigenthümlichkeiten des Meisters zu bilden vermögen. Von diesen Nachbildungen müssen den übrigen voran milesische Münzen genannt werden (deren eine in der beistehenden Figur oben links abgebildet ist), weil sie einerseits die am meisten beglaubigten, wenn auch die künstlerisch unbedeutendsten sind, andererseits in ihren verschiedenen Exemplaren uns die Statue in verschiedenen Ansichten, von vorn und von beiden Seiten gesehn darbieten. Diesen authentischen Copien schließt sich eine kleine Bronze im britischen Museum an (Fig. 14), bei der von den Attributen wenigstens eines, der auf der rechten Hand liegende Hirsch erhalten, das zweite, der Bogen in der linken durch das Loch in der Hand verbürgt ist, und die uns von der Originalcomposition eine im Allgemeinen genauere Vorstellung zu geben vermag, als die kleinen Münzbilder und eine ihnen entsprechende Gemme. Der Haltung nach kommt mit dieser Statuette noch mehr als ein antikes, Apollon darstellendes Werk überein, unter anderen eine sehr bedeutende, später zu besprechende Bronzestatue im Louvre und eine nicht minder interessante Marmorstatue im britischen Museum, auf welche ebenfalls zurückgekommen werden soll. Da aber diese Haltung an sich durchaus nicht eigenartig, vielmehr die bei Götterbildern dieser Periode gewöhnliche ist und z. B. in dem delischen Apollon des Tektaeos und Angelion (oben S. 72) fast genau wiederkehrt, so ist es schwerlich gerechtfertigt, weder die erwähnten Monumente, denen die besonderen Kennzeichen des kanacheïschen Apollon abgehn, als Nachbildungen auf diesen zu beziehn, noch auch den Stil des Kanachos aus einer speciellen Analyse der archaistischen londoner Statuette entwickeln zu wollen.

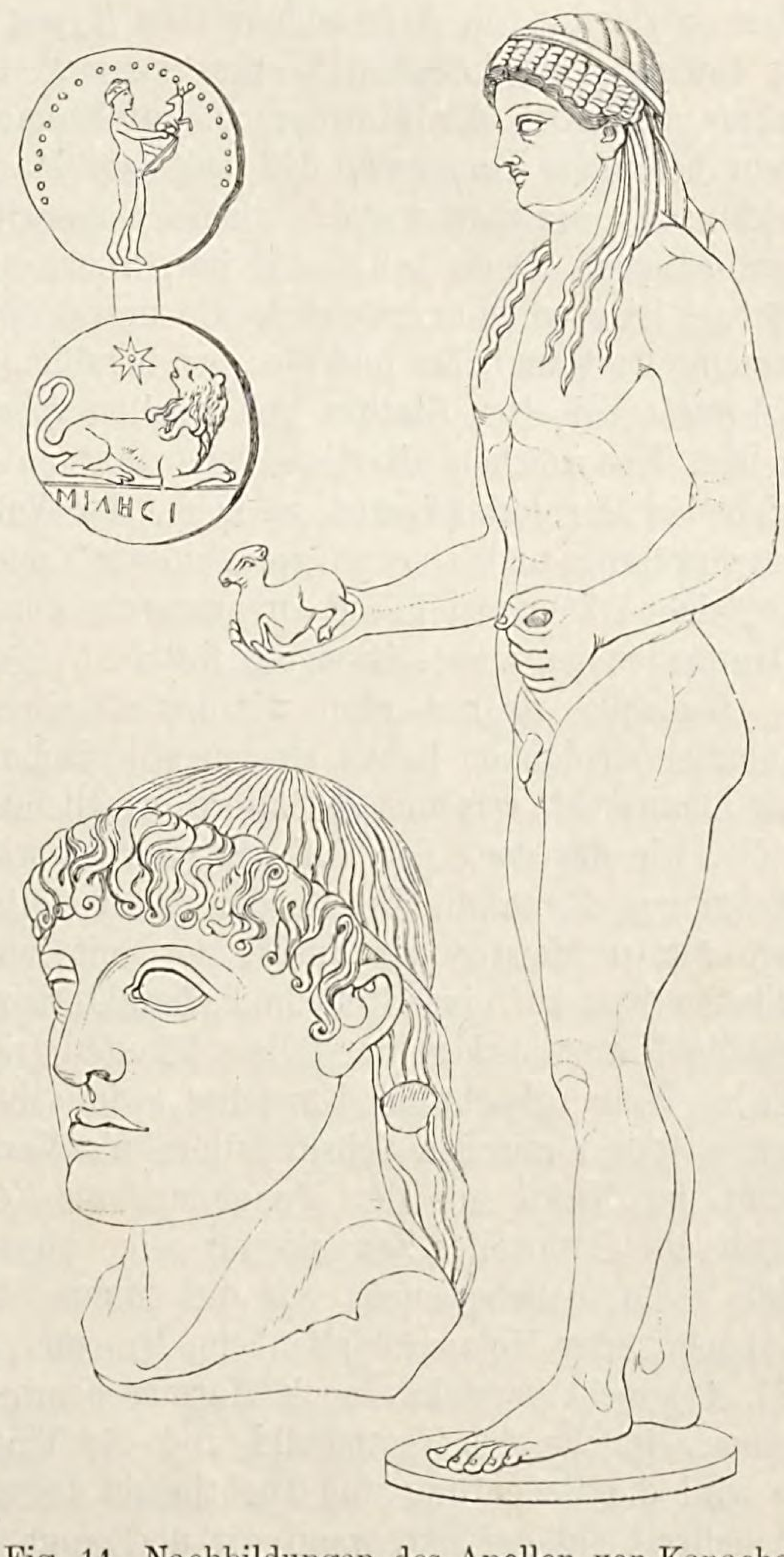


Fig. 14. Nachbildungen des Apollon von Kanachos und Marmorkopf im britischen Museum.

Aus den Nachbildungen können wir auch etwas Genaueres über die Attribute des Gottes entnehmen, als welche uns auch durch die schriftliche Überlieferung (bei Plinius) Bogen und Hirsch bezeugt werden. Was aber Plinius hier über das Hirschattribut des kanacheïschen Apollon aussagt, nämlich dasselbe sei beweg-

lich und eine Art von automatischem Kunststück gewesen, dies recht verständlich zu machen ist noch nicht gelungen, ja durch die Münzen und die Bronze, welche den Hirsch in einer zu einem solchen Kunststück kaum geeigneten Lage, abweichend von der durch Plinius geschilderten, zeigen, wird Plinius' ganze Angabe nur noch zweifelhafter. Wir dürfen dieselbe daher auf sich beruhen lassen, und zwar um so mehr, je weniger aus ihrer Aufklärung für die Statue und für die ganze Kunst des Kanachos gewonnen werden kann[52]). Für die letztere würde es dagegen von der größten Bedeutung sein, wenn man, wie das in früherer Zeit und selbst, wenn auch in sehr bedingter Weise, noch in der 2. Aufl. dieses Buches versucht ist, den sehr schönen archaischen Apollonkopf im britischen Museum (Fig. 14; vgl. Specimens of anc. sculpture I, pl. 5, Müller, Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 22) auf den kanacheïschen Apollon zurückführen könnte. Allein das wird schwerlich möglich sein. Es soll freilich nicht geläugnet werden, daß dieser Kopf, wie besonders die Behandlung des Haares zeigt, die Nachbildung eines Erzwerkes in Marmor sei und im Allgemeinen dem Typus entspreche, den wir aus der Bronze als den des kanacheïschen Werkes kennen, aber weder dies beweist für die Annahme, daß auch der Marmorkopf auf Kanachos zurückgehe, noch kann dies der mehr besondere Umstand, daß bei dem Marmorkopfe wie bei der Bronze einige gelöste, im Marmor weggebrochene Haarstrippen vorn über Schulter und Brust herabhangen. Denn daß die kleine Bronze uns den Stil des Kanachos vergegenwärtige, ist eben so unerweislich wie unwahrscheinlich; der Typus aber ist der allgemein alterthümliche, und die vorn herabhangenden Haarstrippen finden sich noch mehrmals bei alten Statuen des Apollon wieder, so daß man sie zu einem allgemeinen Kennzeichen alterthümlicher Statuen dieses Gottes gemacht hat. Dagegen zeigt der Marmorkopf eine so hohe, der Vollendung nahe kommende stilistische Entwickelung und eine so große ideale Conception, daß wir mit ihm kein Werk vergleichen können, dessen Ursprung in den 70er Olympiaden (um von den 60er Olympiaden ganz zu schweigen) feststeht.

Kanachos aber werden wir uns als einen noch wesentlich streng archaischen Künstler zu denken haben, dessen stilistische Entwickelung ganz gewiß nicht über das hinausgeht, was uns die ältere, westliche Giebelgruppe von Aegina vor Augen stellt, wie das doch der Fall sein würde, wenn der londoner Apollon auf ihn zurückginge. Denn die Urteile der Alten stellen Kanachos mit Kallon von Aegina, dem ältern Meister der Insel, der mit jenen Giebelfiguren schwerlich etwas zu schaffen hat, auf eine Stufe und charakterisiren seine Werke als härter, denn daß sie die Naturwahrheit darstellen könnten (rigidiora quam ut imitentur veritatem; Cic.). Wenn gleichwohl Kanachos, wie sein Zeitgenoß Kallon von Aegina, noch von späten römischen Schriftstellern als Vertreter einer gewissen Entwickelungsstufe der Kunst aus der Menge anderer Künstler hervorgehoben wird, so liegt darin ein ehrenvolles Zeugniß für seine künstlerische Tüchtigkeit und Bedeutung, und wenn daneben noch auf die Mannichfaltigkeit sowohl in der Technik des Kanachos, der Holz, Goldelfenbein, Erz und, wenn wir eine Nachricht des Plinius (34, 41) recht verstehn, auch Marmor bearbeitete, wie in den Gegenständen desselben, welche das Tempelbild und die Thiergestalt umfassen, hingewiesen wird, so wird die Bedeutung und Tüchtigkeit des alten Meisters ohne Zweifel auch dann in helles Licht gerückt, wenn wir überzeugt sind, daß er an Schöpfungen wie jenen Apollonkopf noch nicht entfernt gedacht hat.

Aristokles, Kanachos' Bruder, tritt uns, obgleich ihn Pausanias (VI, 9, 1) kaum minder berühmt nennt als Kanachos, doch ungleich weniger bedeutend entgegen, da wir von ihm nur ein einziges Werk, die bereits angeführte dritte Muse im Musendreiverein von Ageladas und Kanachos, kennen, er ist uns aber, wie angeführt, als Gründer einer Schule bemerkenswerth, die in ihrem siebenten Gliede bis in die 100. Olympiade hinabreicht, und an welche sich eine chronologische Berechnung knüpfen läßt, die das Zeitalter des Gründers auf die Mitte der 60er Oll. feststellt, ein Umstand, der auch für Aristokles' Bruder Kanachos von Bedeutung ist. Das ist aber keineswegs das einzige Interesse, welches die Erwähnung einer solchen durch mindestens sechs Menschenalter (anderthalb Jahrhunderte) und bis in gänzlich veränderte Verhältnisse der Kunst sich fortsetzenden Künstlerschule darbietet; ja wenn man nicht annehmen will, die Nachricht beruhe darauf, daß diese Künstler in ihren Inschriften ihre Lehrer als solche genannt haben, wie dies in späterer Zeit (s. unten die Schule des Pasiteles) allerdings, aber auch nur in dieser vorkommt, also in dieser alten Zeit höchst unwahrscheinlich ist und auch mit dem Ausdrucke kaum übereinstimmt, den Pausanias gebraucht, Pantias sei, wenn man von Aristokles abwärts die Reihe der Lehrer rechne, der siebente Schüler in der Abfolge, so entsteht die nicht ganz leicht zu beantwortende und bei der Schule des Kritios (s. unten) sich wiederholende Frage, was man sich bei der ganzen Sache zu denken habe. Die Antwort, es werde sich um bestimmte Eigenthümlichkeiten dieser Schule handeln, kann schwerlich genügen. Denn abgesehn davon, daß wir diese Eigenthümlichkeiten nicht nachzuweisen vermögen, wird man auch schwer sagen können, worin dieselben, welche doch sehr hervorstechend gewesen sein müßten, wenn man an ihnen allein den Schulzusammenhang hätte erkennen sollen, etwa bestanden haben könnten. An Stilistisches ist sicher nicht zu denken, der Stil kann sich über ein Jahrhundert lang nicht so gleichmäßig erhalten haben, am wenigsten bei Künstlern verschiedener Herkunft (Argiver, Aegineten und Chier); an die Gegenstände eben so wenig, denn die sämmtlichen Künstler der Reihe arbeiteten mit einer einzigen Ausnahme nur Athletenbilder, wie neben ihnen hundert andere und nur — unseres Wissens — das Schulhaupt nicht. Eher könnte man auf eine besondere Art der Technik oder, gegenüber den uns bezeugten verschiedenen Arten der Erzmischung, auf eine besondere, durch ein Ateliergeheimniß nur in dieser aus lauter Erzgießern bestehenden Schule fortgepflanzte Art der Erzmischung rathen. Aber auch diese müßte von merkwürdig auffallender Eigenthümlichkeit gewesen sein, wenn man an ihr allein die Zusammengehörigkeit der ganzen Reihe zu erkennen im Stande gewesen sein sollte. Am wahrscheinlichsten wird man nach dem allen an eine litterarische, Künstler- oder kunstgeschichtliche Überlieferung zu denken haben. Daß es Werke der Art im Alterthum gab, ist bekannt, und daß Pausanias sie benutzt hat, geht aus einer Notiz desselben über Kolotes (V, 20, 2) hervor, in welcher er sagt, Kolotes solle aus Herakleia stammen, aber diejenigen, welche die Geschichte der Bildhauer mit Eifer erforscht haben (*οἱ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας*) nennen ihn Parier und Schüler des Pasiteles, Pasiteles aber sei Autodidakt gewesen (oder wie man die verletzte Stelle lesen will). Aus solchen Schriften, welche Pausanias nicht näher nennt, welche sich aber grade mit der Herkunft und Schülerschaft der Bildhauer befaßt zu haben scheinen, mögen denn auch die Nachrichten über die siebengliederige Schule des Aristokles stammen.

3. Aegina.

Aegina, wo die Thätigkeit des Smilis, die sich übrigens, wie wir oben (S. 73) sahen, von der Heimath ab auf die Inseln und die kleinasiatische Küste hinwendete, in die 50er Oll. fällt und in die 60er hineinreicht, hat in diesem Zeitraum, dem letzten seiner selbständigen Blüthe, eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von Künstlern aufzuweisen, unter denen besonders zwei, Kallon und Onatas hervorragen. Der ältere derselben ist Kallon, ein Schüler von Tektaeos und Angelion, die wir unter den Schülern der ersten berühmten Marmorbildner Dipoinos und Skyllis kennen gelernt haben, der also im Verhältniß zu diesen etwa die Generation des Enkels darstellt. Seine Chronologie bestimmt zu begründen ist bei dem Mangel jedes positiven Datums bisher nicht gelungen[53]), seine Wirksamkeit aber bis Ol. 80 auszudehnen liegt nur ein Grund von zweifelhaftem Werthe vor, und Manches spricht dagegen, so daß es wahrscheinlicher ist, daß Kallon etwa von der Mitte der 60er bis um die Mitte der 70er Olympiaden als selbständiger Künstler thätig war; in dieser Stellung erscheint er als Zeitgenoß des Kanachos von Sikyon, als welchen ihn Pausanias bezeichnet.

Von Kallons Werken kennen wir nur eine Statue der Kora, welche in Amyklae unter einem der drei ehernen Dreifüße stand, deren beide anderen mit den weiter unten zu erwähnenden Statuen der Artemis und Aphrodite von der Hand des Gitiadas von Sparta geschmückt waren, und welche Pausanias als Siegesweihgeschenk vom ersten messenischen Kriege anführt. Da nun Kallons Zeitalter mit dem Ende des ersten messenischen Krieges (Ol. 14, 1. 724 v. u. Z.) unbedingt nicht zusammengebracht werden kann, so hat man theils (Brunn) an eine Verwechselung des ersten mit dem dritten messenischen Kriege gedacht, welcher (Ol. 79, 3. 461 v. u. Z.), wie der erste, mit dem Fall Ithomes endete, theils (Urlichs), weil der Fall Ithomes durch Capitulation stattfand, also besondere Siegesbeute unwahrscheinlich ist, an eine Verwechselung der messenischen mit den Perserkriegen (Plataeae 75, 2. 479 v. u. Z.). Aber beide Annahmen sind, die erstere des Datums, die andere der Sache wegen nicht sehr wahrscheinlich und es fragt sich, ob man nicht besser an die bei unbekanntem Anlaß erfolgte (spätere) Aufstellung von Weihgeschenken aus dem Zehent der wirklichen oder vermeintlichen Siegesbeute des ersten messenischen Krieges zu denken hat. Eine Analogie zu einer so verspäteten Aufstellung von Siegesweihgeschenken würde die Erbauung des Zeustempels in Olympia und insbesondere die Errichtung der Statue durch Phidias gegen das Ende der 80er Oll. aus der wirklichen oder angeblichen Siegesbeute eines im Anfange der 50er Olympiaden von den Eleern geführten Krieges bieten. Damit würde man allerdings für dies Werk des Kallon und die mit ihm zusammengehörenden Statuen des Gitiadas ein Datum verlieren; es fragt sich aber, ob dies nicht der Gewinnung eines scheinbaren Datums nach Ol. 79, 3 vorzuziehn ist. Außer der amyklaeischen Statue der Kora kennen wir von Kallons Werken nur noch eine hölzerne Statue der Athena Sthenias auf der Burg von Troezen und müssen gestehn, daß wir aus diesen Werken, über die wir nicht einmal etwas Näheres erfahren, weder auf die Größe noch auf die Stileigenthümlichkeit des Künstlers schließen können, dessen Bedeutung in der Entwickelung der Kunstgeschichte aber daraus hervorgeht, daß, so wie Cicero den Kanachos, so Quintilian den Kallon neben dem weiterhin zu besprechenden Athener Hegias gleichsam als

Typus und Muster in einer erläuternden Vergleichung der Kunst der Rede mit der bildenden verwenden kann. In diesem Urteile des Quintilian erscheint Kallon, dem Kanachos bei Cicero ganz parallel als härter in der Kunst denn Kalamis (s. unten) und werden seine Werke hart und den etruskischen ähnlich genannt, so daß er, wenn auch als ein trefflicher, dennoch vollkommen als ein Meister des alten herben Stils erscheint.

Ungleich bedeutender als Kallon und besonders aus einem Grunde, der weiterhin klar werden wird, ungleich interessanter erscheint uns dessen jüngerer Landsmann Onatas, eines Mikon Sohn. Und dennoch kennen wir diesen Meister, abgesehn von einem Epigramme der Anthologie, nur aus Pausanias. Sein Zeitalter[54]) wird im Allgemeinen dadurch bestimmt, daß Pausanias ihn Zeitgenossen des Ageladas (s. oben) und des Hegias von Athen nennt, den wir ebenfalls als Phidias' Lehrer kennen lernen werden. Wir sind deswegen vollkommen berechtigt, das einzige feste Datum, welches wir aus dem Leben des Künstlers kennen, Ol. 78, 3 (465) in die Zeit seiner reifsten Blüthe und seines festbegründeten Ruhmes, folglich in sein höheres Alter zu verlegen, was damit bestens übereinstimmt, daß es sich hier wie bei dem Apollon des Kanachos um ein Werk handelt, welches aus der Ferne, von Syrakus her, und zwar von dem Herrscher von Syrakus, Hieron, bei dem Künstler bestellt wurde, ein Viergespann, das zur Feier eines von Hieron in Olympia erfochtenen Sieges mit dem Viergespanne nach Hierons Tode (Ol. 78, 2. 466) von dessen Sohne Deinomenes daselbst aufgestellt wurde. Andere mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit berechnete Daten anderer Werke des Onatas (Ol. 75—79, und etwa 77 oder 78) passen nicht allein zu diesem, sondern bestätigen vielmehr noch besonders, daß es sich in diesem Zeitraum um die Meisterschaft des Onatas und folglich um seine ausgedehnteste Thätigkeit handelt; wie lange vorher der Meister selbständig thätig war, vermögen wir nicht mehr auszumachen; ein späteres Datum als Ol. 79 ist unnachweisbar, was eines später zu berührenden Umstandes wegen besondere Beachtung verdient. — Der besondere Grund, der uns Onatas interessant macht, ist, daß sich unter seinen Werken solche finden, die lebhaft an die berühmten aeginetischen Giebelgruppen erinnern, zu denen man freilich auch in älterer Zeit schon die Kunst des Onatas in Beziehung gebracht hat, ohne sich dabei auf Anderes, als auf die Berühmtheit des Künstlers und das Lob zu stützen, das seinen Werken ertheilt wird. Das ist freilich ein sehr loser Zusammenhang; etwas anders stellt sich die Sache, wenn wir die Werke des Onatas näher betrachten und darunter folgende zwei Gruppen finden. 1. Weihgeschenk der Achaeer nach Olympia bei nicht angegebenem Anlaß (Paus. V, 25, 8. SQ. Nr. 425). Dasselbe war eine Gruppe von Erzstatuen und stellte die Griechen vor Troia dar, wie sie (nach Ilias 7, 175 ff.) durch das Loos bestimmen, wer den Zweikampf mit Hektor kämpfen soll. Die Gruppe bestand aus zehn Figuren, von denen neun, die Loosenden, auf einer gemeinsamen, wie die wieder aufgefundenen Fragmente[55]) zeigen einen flachen Kreisabschnitt bildenden Basis, Nestor, der die Loose im Helm gesammelt hatte, auf eigener runder Basis, jenen gegenüber stand, eine Anordnung, von deren Eindruck wir uns schwer eine Vorstellung machen können. Von den loosenden Helden, die nicht ganz gerüstet, sondern nur mit Helm, Schild und Speer gewaffnet waren, nennt unser Gewährsmann nur drei, Agamemnon, den einzigen, welchem der Name mit rückläufiger (also alterthümlicher) Schrift beigeschrieben war, Ido-

meneus, auf dessen Schilde ein Hahn das Zeichen oder Wappen bildete, und in einem Distichon:

> Viele Werke schuf, auch dies, der kluge Onatas,
> Er des Mikon Sohn, der von Aegina entstammt

der Name des Künstlers angebracht war, und drittens Odysseus, den Nero aus der Gruppe wegnahm und nach Rom schleppte. Die anderen sechs waren nach Homer: Diomedes, die zwei Aias, Meriones, Eurypylos und Thoas.

2. Weihgeschenk der Tarantiner in Delphi wegen eines Sieges über die Peuketier (Paus. X, 13, 10. SQ. Nr. 426). Es war eine Gruppe von Reitern und Fußkämpfern, unter denen der König der Iapygier Opis, der Bundesgenoß der Peuketier, als im Kampfe Gefallener dargestellt war, während ihm zunächst der Heros Taras und Phalanthos von Lakedaemon der Gründer Tarents standen. — Indem es der Besprechung der Aeginetengruppen vorbehalten bleiben muß, deren etwaiges Verhältniß zu der Kunst des Onatas zu erörtern, soll hier nur auf einige äußerliche Vergleichungspunkte aufmerksam gemacht werden. In dem erstern Werke wird, wie in den Aeginetengruppen, besonders in der westlichen, ein berühmter epischer Gegenstand, und zwar zum ersten Male in der Kunstgeschichte, in einer Gruppe von Rundbildern behandelt; in demselben scheint, wie in der Aeginetengruppe, die Nacktheit Princip gewesen zu sein, so daß die vollständige Rüstung der homerischen Helden, mit Panzer und Beinschienen, wie sie die älteren Vasen durchgängig beibehalten haben und wir sie noch in den Grabstelen des Aristion und der von Hagios Andreas (s. Anm. 90) und nicht minder in dem Harpyienmonumente von Xanthos (s. unten) finden, aufgegeben und durch die leichte Waffnung ersetzt ist, welche Pausanias ausdrücklich hervorhebt und der wir in der erhaltenen Gruppe, in der das gleiche Princip vorherrscht, die stilistisch so merkwürdigen Körper verdanken. Die zweite Gruppe des Onatas bietet einen andern Vergleichspunkt mit den Aegineten: es ist die Darstellung eines Kampfes, in deren Composition wie in der der Giebelgruppen ein Gefallener, um den sich die Hauptpersonen gruppiren, den Mittelpunkt bildet. — Trotz diesen Merkmalen der Übereinstimmung wird man sich nun aber wohl zu hüten haben, ohne Weiteres die aeginetischen Giebelgruppen dem Onatas zuzuschreiben; vielmehr wird erst eine sorgfältige Prüfung dieses Monumentes selbst zu ergeben haben, ob und in wie weit auch in ihm Gründe für eine Zurückführung auf diesen Meister liegen; das aber wird man schon nach dem bisher Mitgetheilten aussprechen dürfen, daß sowie die aeginetischen Giebelgruppen chronologisch mit der Periode der Hauptwirksamkeit des Onatas zusammenfallen, in seiner Kunst auch weit eher als in der des Kallon, so weit wir diese kennen, Verwandtschaft der Motive und ein ähnlicher Kunstgeist hervortritt, so daß wenn, was sich von vornherein nicht in Abrede stellen läßt, aber freilich geringe Wahrscheinlichkeit besitzt, sei es Kallon oder sei es überhaupt die ältere Kunst in Aegina an den Giebelgruppen betheiligt war, nicht von ihr, sondern von der jüngern der Zeit des Onatas der Anstoß ausgegangen ist.

Von den übrigen Werken des Meisters kann, da wir von ihnen wenig Genaues wissen, nur sehr kurz geredet werden; es sind einige Götterbilder, darunter das seiner Gestalt nach zweifelhafte [56]) der „schwarzen Demeter" für Phigalia, welches der Künstler als Abbild eines angeblichen uralten von abenteuerlicher

Gestalt gebildet haben soll, das aber auch zu Grunde gegangen war, ehe es Pausanias, der nur vom Hörensagen über dasselbe berichtet, gesehn hatte; ferner ein Apollon aus Erz für die Pergamener, den Pausanias groß und kunstvoll, ja ein Wunder nennt, und der auch in einem Epigramm des Sidoniers Antipater (Anthol. Palat. IX, 238. SQ. Nr. 424) gefeiert scheint, ferner ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia weihten, und der in eigenthümlicher Gestalt, einen Widder unter dem Arm und mit dem Helm auf dem Kopfe erschien[57]. Als einzelnes Heroenbild wird ein Herakles von 10 Ellen (ca. 3 m.) Größe in Erz, mit Keule und Bogen genannt, den die Thasier nach Olympia weihten[58]), und endlich als einzelnes Werk nicht idealen Gegenstandes das schon oben besprochene Viergespann des Hieron in Olympia.

Ein Gesammturteil über die Kunst des Onatas finden wir nur bei Pausanias (V, 25, 13. SQ. Nr. 428). Dies Urteil lautet sehr günstig: „diesen Onatas, obwohl er dem Stil seiner Werke nach der aeginetischen Schule angehört, schätzte ich nicht geringer als irgend Einen der Daedaliden und der attischen Werkstatt.“ Ja dies Urteil lautet so günstig, daß man dasselbe gleich auf das höchste Maß des Lobes ausdehnen zu müssen geglaubt hat, indem man unter den Daedaliden und der attischen Werkstatt keinen Geringern als den göttlichen Phidias und seine Schule verstehn wollte[59]). Das ist nun freilich gewiß unrichtig, und wird um so unrichtiger erscheinen, wenn wir Onatas als einen um eine Generation ältern Künstler als Phidias zu betrachten haben; es ist keine Spur, daß Phidias jemals als Daedalide bezeichnet oder zu den Daedaliden gerechnet worden sei, keine Spur, daß jemals seine Schule als die „attische Werkstatt“ bezeichnet wurde, ja eine solche an Handwerk und Zunft erinnernde Bezeichnung des Phidias und der Seinen ist bei der Bewunderung dieser Künstler bei den Alten unmöglich. Die „attische Werkstatt“ werden wir demnächst in Hegias, Kritios und Nesiotes und anderen Zeitgenossen des Onatas kennen lernen, in Künstlern, die ihren ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte haben, ohne gleichwohl Meister von dem Rang eines Phidias zu sein. Onatas mit diesen zu vergleichen, ist dem Pausanias schon ein Großes; denn, wenngleich wir nicht im vollen Umfange sagen können, worin die Eigenthümlichkeit des aeginetischen Stils im Vergleich zum attischen liege, so ist doch aus Pausanias' Worten an sich klar ersichtlich, daß er denselben für geringer achtet, und in seinem „obwohl Onatas seinem Stil nach der aeginetischen Schule angehört“ mit einer gewissen Beschränkung sein Lob einleitet, mit jener echt griechischen Maßhaltung, die wir Modernen nicht aufgeben oder vernachlässigen sollten.

Von sonstigen aeginetischen Künstlern dieser Periode können nur etwa noch zwei ein näheres Interesse in Anspruch nehmen, Glaukias und Anaxagoras. Der erstere, dessen nachweisbare Daten zwischen Ol. 73 und 75 fallen, ist ein in athletischen Siegerstatuen ziemlich fruchtbarer Künstler, der außer diesen auch des syrakusischen Tyrannen Gelon Statue nebst dessen Viergespann goß, mit welchem jener in der 73. Olympiade einen Sieg davongetragen hatte. Der andere, Anaxagoras, wesentlich Zeitgenoß des Onatas, erscheint dadurch als ein bedeutender Künster, daß in einer Zeit, wo Griechenland keineswegs arm an Künstlern war, ihm die Griechen nach der Schlacht von Plataeae (Ol. 75, 2. 479) die Verfertigung des kolossalen ehernen Zeus auftrugen, den sie aus dem Zehnten der Beute nach Olympia weihten. Ihm aber auch den kolossalen Poseidon und jenen zum Theil erhaltenen Schlangendreifuß[60]) beizulegen, von denen bei demselben Anlaß jener

auf dem Isthmos von Korinth, dieser in Delphi geweiht wurde, liegt kein haltbarer Grund vor. Andere aeginetische Künstler sind uns fast nur dem Namen nach bekannt, zum Theil nicht einmal mit Sicherheit aus dieser Periode datirbar, so daß wir von ihnen, nachdem um Onatas' willen dessen Sohn Kalliteles, sein Gehilfe bei einem oder zweien seiner Werke, genannt ist, absehn können. — Nach dem Verluste seiner politischen Selbständigkeit scheint Aegina, welches Ol. 81, 1 (456) Athen unterlag, keinen hervorragenden Künstler wieder geboren zu haben; die aeginetische Kunst erscheint daher als in ihrer ganzen Entwickelung in dieser Periode des reifen Archaismus abgeschlossen und daher erklärt sich leicht der feststehende Begriff „aeginetischen Stils", welcher in einer Reihe von Stellen des Pausanias ausgesprochen ist (vgl. d. Anm. zu SQ. Nr. 428).

Wir wenden uns deshalb ohne Aufenthalt zu der benachbarten Siegerin

4. Athen.

Es ist schon bei dem Rückblick am Schlusse des vorigen Capitels bemerkt worden, daß Athen in der Periode bis Ol. 60 noch nicht oder kaum in der Kunstgeschichte genannt wird, obwohl wir eine alte Kunstübung, namentlich der Holzschnitzerei, auch dort werden voraussetzen dürfen. In die Künstlergeschichte tritt Athen erst in dieser Zeit ein, namhafte Künstler, welche fördernd in die Kunst eingriffen und einen eigenthümlichen Stil entwickelten, brachte die Stadt, welche der Mittelpunkt aller großen Kunstübung werden sollte, in diesem Zeitraume zuerst hervor.

Wenn man von einem ziemlich zweifelhaften Simmias, Sohn eines Eupalamos, und von ein paar nur inschriftlich bekannten Namen (Aristion, Gorgias) absieht, ist der erste namhafte attische Künstler Endoios, welcher nach Maßgabe des palaeographischen Charakters einer Inschrift mit seinem Namen noch in die 60er Olympiaden (um 540—520 v. u. Z.) anzusetzen sein wird[61]). Wenn nun diesen Künstler der wenn auch alten, so doch rein historischen Zeit Pausanias (und eben so Athenagoras) zu einem Schüler des Daedalos, ja zum Genossen von dessen Flucht aus Athen nach Kreta macht, so ist das ein um so unbegreiflicherer Irrthum, als Pausanias seine Notiz bei der Erwähnung eines sitzenden Athenabildes in Athen ausspricht, von dem er selbst berichtet, daß seine Inschrift ausgesagt habe, Kallias habe es geweiht, Endoios gearbeitet. Wenn Endoios ein Künstler der 60er Olympiaden war, so kann selbstverständlich der Kallias, der eins seiner Werke weihte, nicht der bekannte „Lakkoplutos" sein, der in der Mitte der 70er Olympiaden lebte, sondern wir werden an einen ältern Kallias zu denken haben, den wir gegen das Ende der 50er Olympiaden aus Herodot (6, 122) kennen lernen. Pausanias' grober Irrthum in der Datirung des Endoios und in seiner Combination mit Daedalos ist nur dadurch einigermaßen erklärlich, daß einerseits Endoios wahrscheinlich zu der Zunft der „Daedaliden" gehört hat, und daß andererseits seine Werke einen besonders hocharchaischen Charakter getragen haben, der bei mehren derselben ausdrücklich hervorgehoben wird. So namentlich bei einer aus Ölbaumholz geschnitzten Athena auf der Akropolis von Athen, während ein Holzbild derselben Göttin in Erythrae durch die höchst alterthümlichen Attribute des Polos auf dem Kopfe und einer Spindel in jeder Hand sich als desselben Schlages erweist und endlich, um von dem ebenfalls sehr alterthümlichen, aber nicht ganz sichern Bilde der Artemis in Ephesos zu schweigen, ein drittes Athenabild, dasjenige

der Alea in Tegea, das Augustus nach Rom versetzte, wiederum ausdrücklich als alterthümlich bezeichnet wird und dadurch, daß es ganz von Elfenbein gewesen sein soll, an die Vorstufen der Goldelfenbeintechnik erinnert. Von besonderem Interesse aber ist die Gewinnung des Datums für Endoios für uns deswegen, weil es möglich, ja nicht einmal unwahrscheinlich, wenngleich nicht gewiß ist, daß wir seine von jenem Kallias geweihte sitzende Athenastatue noch besitzen. Dies, besonders in Vergleichung mit den Statuen vom heiligen Wege bei Milet (oben S. 93 f.) sehr interessante Werk soll weiterhin in dem Capitel über die erhaltenen Werke näher besprochen werden. Hier ist nur noch zu erwähnen übrig, daß Endoios in Erythrae auch stehende Horen und Chariten aus Marmor, und das Grabdenkmal, zu dem die obenerwähnte Inschrift gehört, ebenfalls von Marmor arbeitete, so daß der Künstler wie Dipoinos und Skyllis in Marmor- wie in Holzsculptur und daneben in Elfenbein thätig gewesen ist, und außer in jenem Grabmal wesentlich als Götterbildner erscheint.

Dem Endoios am nächsten scheint sodann Antenor zu stehn, welcher die älteren, von Xerxes weggenommenen, durch Alexander, Seleukos oder Antiochos den Athenern zurückgegebenen Bilder der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton verfertigte, also nach Ol. 67, 3 (510) als dem Datum der Vertreibung der Peisistratiden und vor Ol. 75, 1 (480) als demjenigen des Raubes. Und in dieselbe Zeit mag Amphikrates fallen, von dessen Hand das angebliche Denkmal der auch auf der Folter verschwiegenen Geliebten des Harmodios, Leaena (Löwin) war. Als solches galt eine eherne Löwin, welche in der Halle der Propylaeen aufgestellt und bei geöffnetem Rachen ohne Zunge gebildet war. In der Löwin erkannte man ein Namenssymbol des verschwiegenen Mädchens, das man gewählt hätte, weil man in der guten alten Zeit sich noch scheute, von Buhlerinnen, und wären es solche wie Leaena gewesen, Porträtstatuen öffentlich aufzustellen; in dem Mangel der Zunge eine Anspielung auf die Verschwiegenheit. Mag die ganze Erklärung ein Periegetenmärchen sein, woran freilich wohl nicht zu zweifeln ist, das Datum des Monumentes kann dabei immer bestehn.

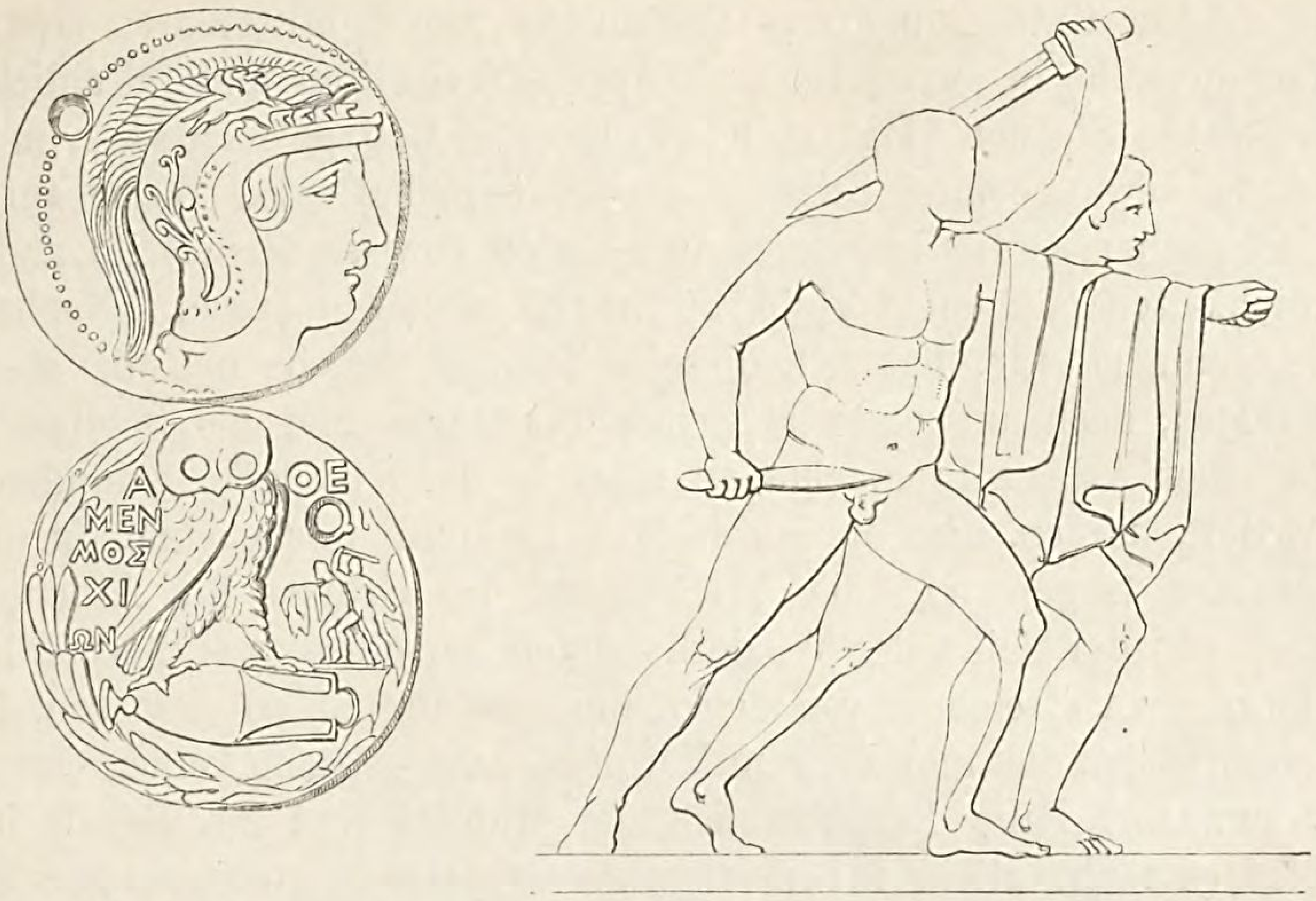
Dieses altattische Thierbild erinnert daran, daß in eben dieser Zeit auch die ersten Pferdedarstellungen in Athen aufgestellt wurden, nämlich die Erzbilder der vier Stuten, mit welchen der Ol. 63 gestorbene Vater des Miltiades, Kimon drei olympische Siege erkämpft hatte. Nächst ihnen würde ein ehernes Viergespann zu nennen sein, welches als Triumphdenkmal eines Ol. 68, 3 (505) erkämpften Sieges der Athener über die Boeoter und Chalkideer auf der Akropolis aufgestellt war, wenn nicht ein wieder aufgefundenes Stück des von Herodot (5, 77) mitgetheilten Epigramms von seiner Basis durch seinen auf die perikleische Periode hinweisenden Schriftcharakter zu der Annahme nöthigte, daß dieses Denkmal, welches auch die Verwüstung der Akropolis durch die Perser kaum hätte überdauern können, nicht unmittelbar nach dem Siege, sondern erst unter Perikles' Staatsverwaltung, und zwar wahrscheinlich Ol. 83, 3 oder 4 (445/4) nach der Eroberung Euboeas zum Andenken an den frühern Sieg aufgestellt worden ist [62].

In die Zeit des Endoios ist dann auch der nur inschriftlich bekannte Künstler Aristokles anzusetzen [63], von welchem wir eine weiterhin genauer zu besprechende Grabstele besitzen.

Ungleich wichtiger als sie, ja als alle bisher besprochenen Künstler sind uns Hegias oder Hegesias und Kritios und Nesiotes, welche Zeitgenossen des

Argivers Ageladas und des Aegineten Onatas genannt werden, und deren Zeit durch zwei feste Daten bestimmt ist, nämlich dadurch, daß Hegias der, wahrscheinlich erste, Lehrer des Phidias vor Ageladas war, und daß die gemeinsam arbeitenden Künstler Kritios und Nesiotes die neueren Bilder der Tyrannenmörder arbeiteten, welche Ol. 75, 4 (476) am Südende der Agora gegen den 'Aufgang zur Akropolis hin aufgestellt wurden. Wie lange nachher diese Künstler noch thätig waren, läßt sich nicht bestimmen, jedoch scheint die Angabe des Plinius (34, 49. SQ. Nr. 452), welcher als Rivalen (aemuli) des Phidias in der 83. Olympiade Alkamenes (Ph.'s Schüler), Hegias (Ph.s' Lehrer), Kritios und Nesiotes nennt, wenigstens in so fern ungenau, als sie sich auf die Blüthe dieser Künstler bezieht (aemuli fuerunt), die immerhin noch zur Zeit von Phidias' Schülern gelebt haben mögen. Denn mehr als ein Umstand (Inschriften und die Berechnung einer Schülerreihe des Kritios) stellt es fest, daß die Blüthe dieser Künstler in die Mitte der 70er Olympiaden fällt, also nicht wohl noch mehr als ein Menschenalter später datirt werden kann. Auch werden die Künstler durch die Urteile der Alten über ihren Stil, auf die wir zurückkommen, deutlich genug als Meister der ältern Zeit charakterisirt.

Von Hegias' Werken kennen wir nur wenige und zwar nur dem Namen nach; so die später nach Rom versetzten und daselbst vor dem Tempel des Jupiter Tonans aufgestellten Statuen der Dioskuren, auf deren eine man mit Unrecht ein im britischen Museum aufbewahrtes Relief (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 50) bezogen hat, welches nur ein Grabrelief sein kann und auch dem Stile nach mit Hegias schwerlich etwas zu thun hat; weiter wahrscheinlich einen in Parion aufgestellt gewesenen Herakles und endlich Knaben auf Rennpferden (celetizontes pueri), d. h. ohne Zweifel Darstellungen von Siegern in den Pferderennen sei es in Athen, sei es in Olympia mit ihren Jockeys, dergleichen wir auch unter den Werken des Kanachos verzeichnet finden und dergleichen Kalamis für Hieron von Syrakus gearbeitet hat (SQ. Nr. 524). Noch weniger wissen wir von der Mehrzahl der Werke des Kritios und Nesiotes; zum Entgelt aber ist uns ihre berühmteste Arbeit, die Gruppe der Tyrannenmörder in einer Anzahl von Nachbildungen erhalten, welche durch eine Reihe glücklicher Entdeckungen unserer Zeit an's Licht gezogen worden sind. Es handelt sich hierbei um folgende Monumente. Am längsten bekannt, aber früher nicht recht verstanden ist das Beizeichen auf attischen Tetradrachmen der Münzmeister Mentor und Moschion (von denen ein Exemplar in Fig. 15a), darstellend zwei gemeinsam wie zum Angriff vorschreitende Männer, von denen der eine zum kräftigen Schlage mit dem Schwert ausholt, während der andere, die über den Arm hangende Chlamys wie einen Schild vorstreckend, ihm schützend zur Seite geht. Dieselbe Gruppe, nur nach der andern Seite hin gezeichnet, fand sich sodann als Relief an einem marmornen obrigkeitlichen Lehnsessel in Athen (Fig. 15 b). Es ist Stackelbergs Verdienst in seinem Werke über die Gräber der Hellenen, wo S. 35 die angeführten Monumente abgebildet sind, sowohl die Bedeutung des Gegenstandes wie die Identität desselben in den beiden nach verschiedenen Seiten gewendeten Darstellungen, wie endlich das erkannt zu haben, daß eben diese Aufnahme der Gruppe von zwei Seiten her, beweise, es handele sich um eine freistehende Gruppe von Rundbildern, die von verschiedenen Richtungen her betrachtet und copirt werden konnte. Was hier durch einen scharfsinnigen Schluß erkannt wurde, das wurde im Jahre 1859



a. b.

Fig. 15. Nachbildung der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes auf einer athenischen Münze a. und einem athenischen Marmorrelief b.

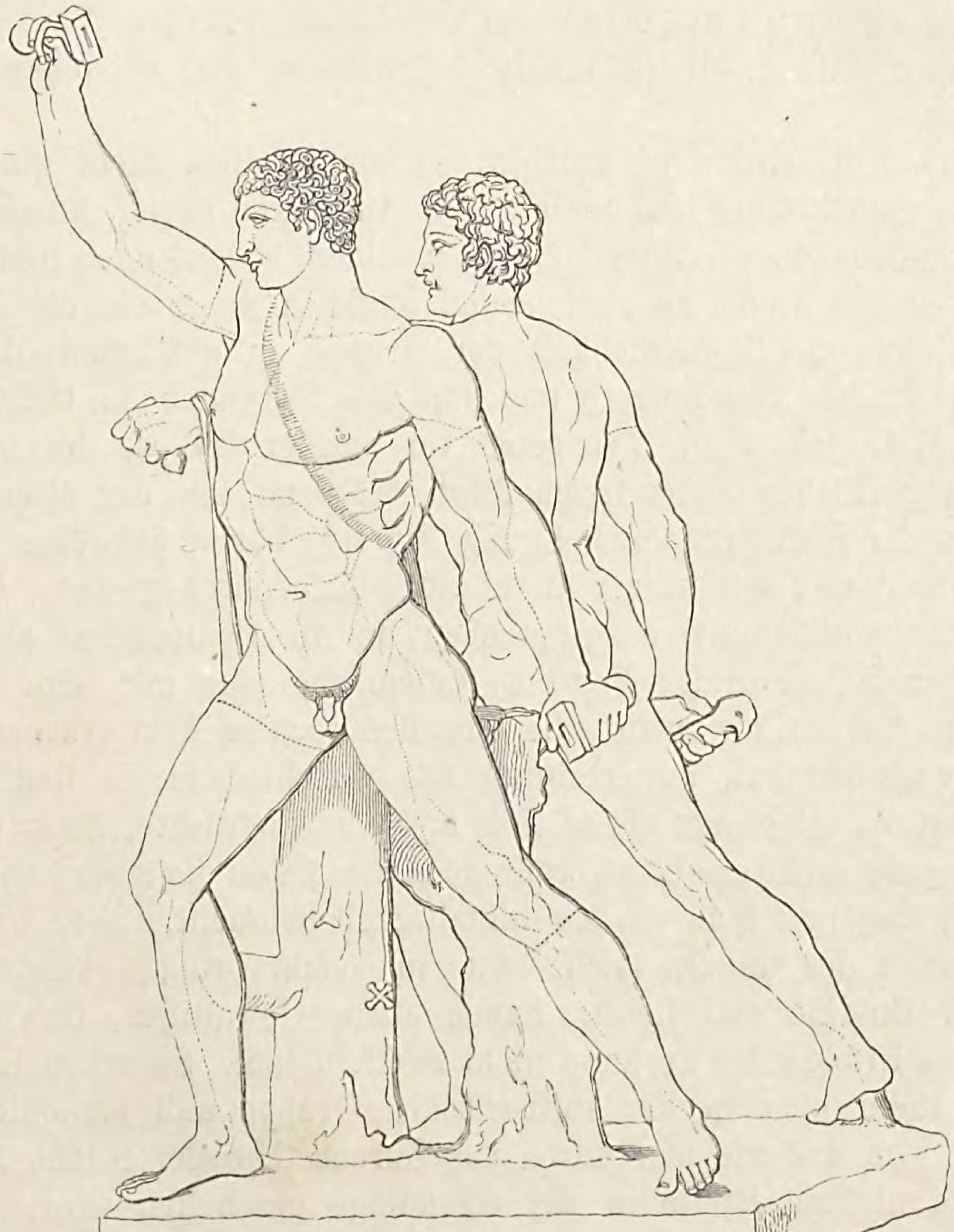


Fig 16. Statuarische Nachbildung der Tyrannenmörder in Neapel.

durch eine schöne Entdeckung von Friederichs zur unmittelbaren Gewißheit erhoben, indem derselbe in zwei jetzt in Neapel aufgestellten und fälschlich zu Gladiatoren ergänzten Statuen (Fig. 16 u. 17) dieselbe Gruppe nachwies, und zwar in Statuen, welche vermöge ihres Stils in der unzweifelhaftesten Weise auf ein Vorbild reif archaischer Kunst hinweisen und durch gewisse technische und formelle Eigenthümlichkeiten auf ein Vorbild in Erzguß schließen lassen. Nachdem diese Entdeckung gemacht war, hat sich dieselbe Gruppe, welche uns die Münzen und das Relief zeigen, noch auf einer attischen Bleimarke und als Schildzeichen auf dem Schild einer Athena Promachos an einer in der Kyrenaïke gefundenen Preisamphora wiedergefunden, also an lauter Monumenten, welche einen m. o. w. officiellen Charakter tragen und die Wichtigkeit der Gruppe für Athen erweisen. Dagegen sind aus der Reihe der Wiederholungen derselben zwei Statuen im Garten Boboli in Florenz zu streichen, von denen die eine als modern erwiesen, die andere so stark restaurirt ist, daß man sie zum Vergleich heranzuziehn keinen Grund hat[64]). Wenn wir nun mit Hilfe hauptsächlich der Münzen und des Reliefs im Stande sind, die Statuen nicht allein in die richtige Gruppirung zusammenzustellen, wie es in den Zeichnungen Fig. 16 und 17 geschehen ist, sondern auch deren Ergänzungen, die übrigens in der Hauptsache der Stellungen das Rechte getroffen haben, so zu berichtigen wie es der Restaurationsversuch in Fig. 18 vergegenwärtigen mag [65]), so werden wir uns behufs der kunstgeschichtlichen Würdigung an eben diese neapolitaner Statuen, als weitaus die bedeutendste und stilvollste Nachbildung zu halten haben.

Was zunächst die Erfindung anlangt, so konnte diese nicht glücklicher sein, wo es galt, das gemeinsame und geschlossene Andringen zweier, durch unzertrennliche Freundschaftsbande vereinter Männer zu einem bedeutenden und gefährlichen Unternehmen vor die Augen zu stellen und zugleich unter sie die Rollen so zu vertheilen, daß ohne die Einheitlichkeit der Gruppe zu gefährden die Einförmigkeit vermieden wurde. Der jüngere und von dem Tyrannen am tiefsten gekränkte Genoß, Harmodios, dringt am feurigsten vor und er ist es, der mit längerem Schwerte den eigentlichen Todesstreich führt, während ihn der ältere, im Relief (und danach in der Restaurationszeichnung Fig. 18) bärtig gebildete Freund, Aristogeiton schützend und mit kürzerem Schwerte hilfbereit begleitet. Damit ist die Idee in der That vollkommen ausgesprochen, in die Composition aber ist durch den Contrast der Seiten beider Figuren, indem die eine mit dem rechten, die andere mit dem linken Fuß antritt, die eine den rechten Arm erhoben, die andere den linken vorgestreckt hat, ferner durch das verschiedene, in den Körpern der neapolitaner Statuen allerdings als solches nicht ausgedrückte, Alter und dadurch, daß Harmodios ganz nackt erscheint, während Aristogeiton die ausgebreitete Chlamys handhabt, grade dasjenige Maß von Mannigfaltigkeit gebracht, dessen Überschreitung die Geschlossenheit des Ganzen leicht hätte in Gefahr bringen können. Die Bewegungen, voll Energie und Leben, haben etwas Gewaltiges, Unwiderstehliches, das uns an dem Erfolge der Freunde nicht zweifeln läßt. So schon in dem Relief, noch ungleich mehr aber in der statuarischen Gruppe und namentlich in deren Vorderansicht. Die Art wie hier durch das Zurückstehn der beiden äußeren Füße der Gruppe die nöthige Breite in der Grundlage geschaffen wird, während das nahe Zusammenstehn der vortretenden Füße, welches das Planschema keilförmig erscheinen läßt, den Eindruck des gewaltigen und unwiderstehlichen Andranges ver-

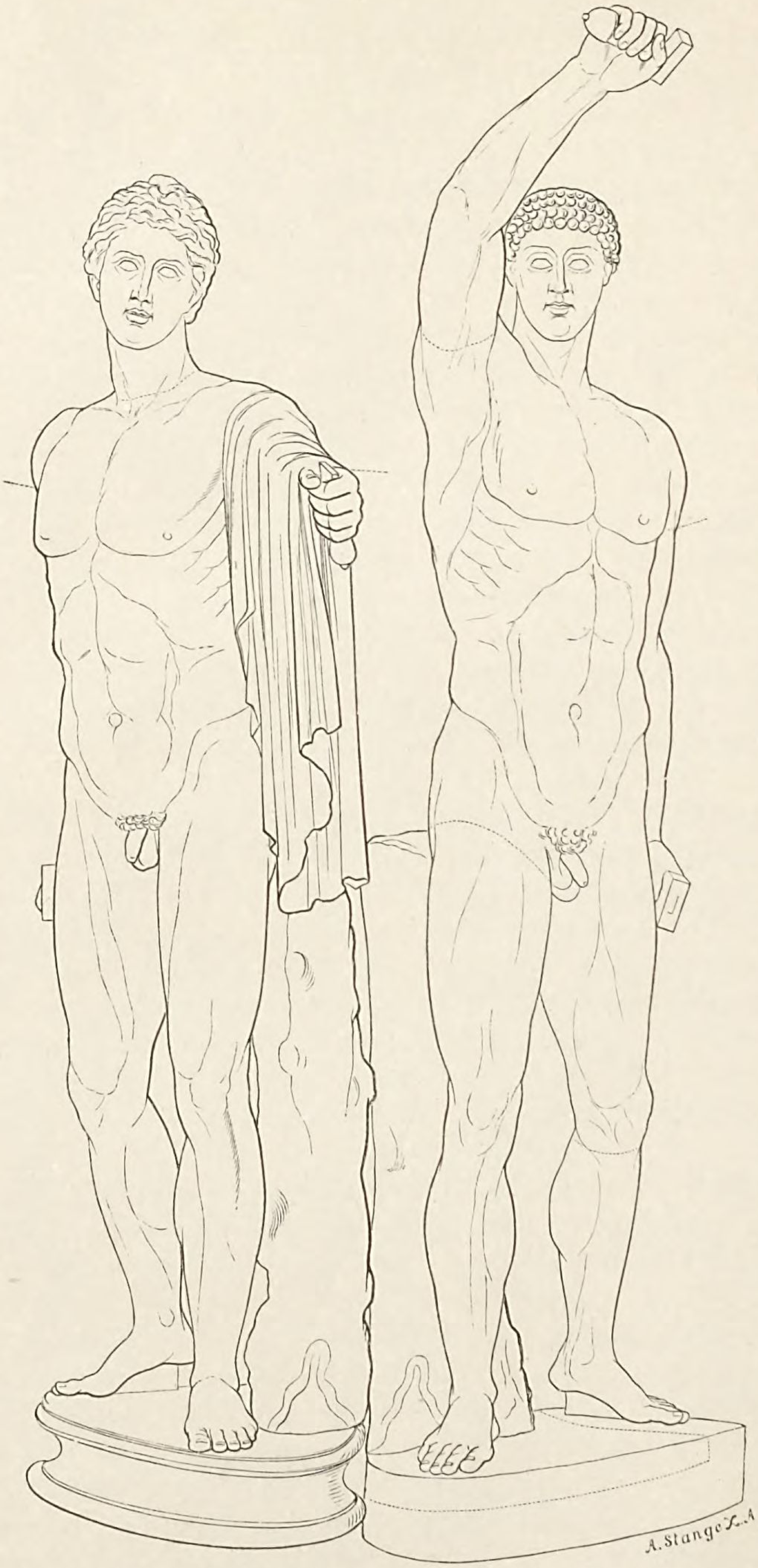


Fig. 17. Die Statuen der Tyrannenmörder in Neapel.

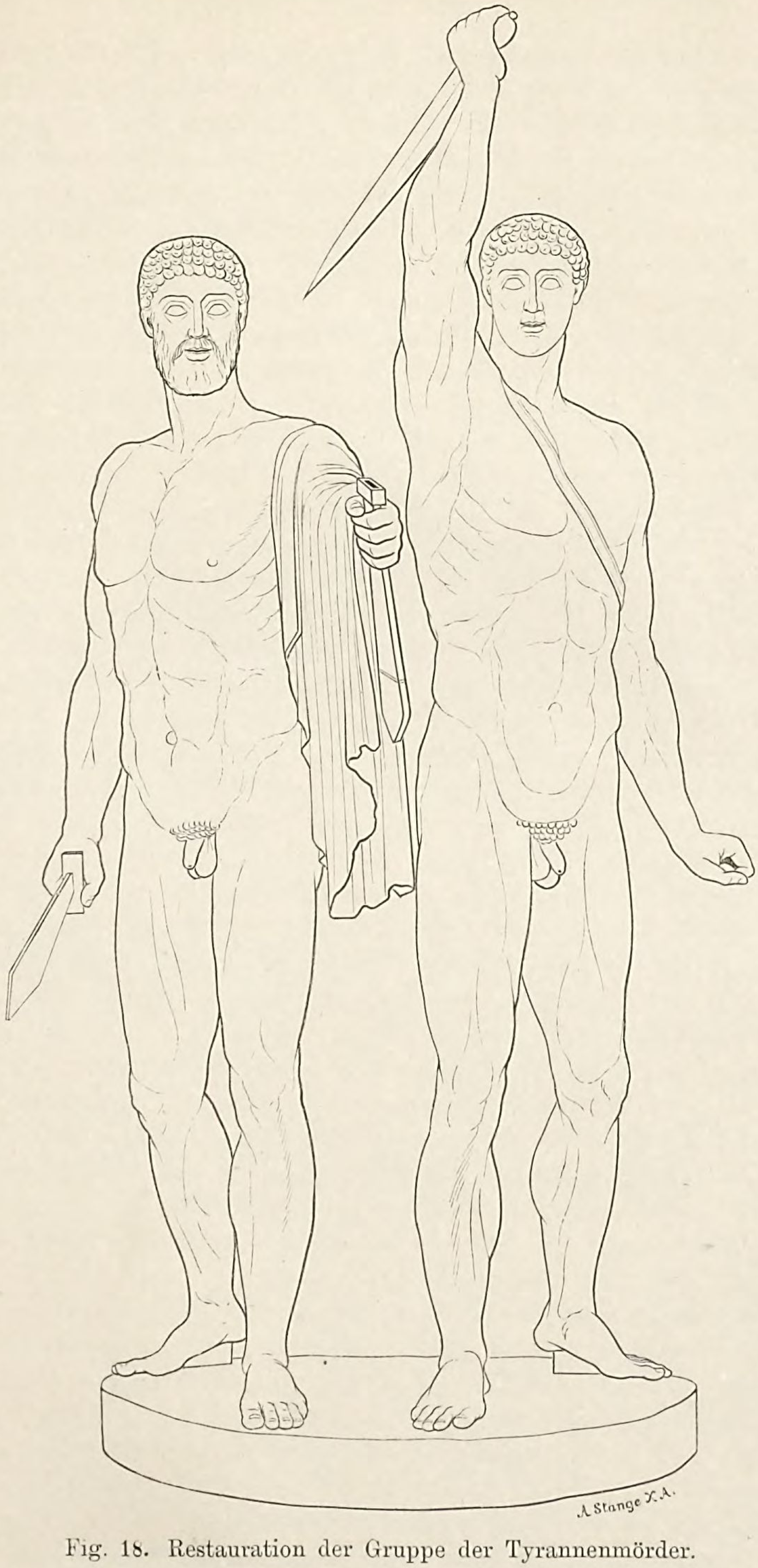


Fig. 18. Restauration der Gruppe der Tyrannenmörder.

mehrt, der, Alles zur Seite werfend sein Ziel erreichen wird; die Art, wie alle Glieder, jedes in seiner individuellen Bewegung, sich frei entwickeln, die Art endlich, wie Harmodios' hoch geschwungener Arm und sein Schwert den Gipfel der ganzen Gruppe bilden, dies Alles ist mit einer Feinheit plastischer Empfindung ersonnen, mit einer Klarheit und einfachen Großheit ausgedrückt, welche durch die vollendete Kunst nicht überboten werden kann. Und wenn auch die Formen des Nackten noch jene die feinen Übergänge vernachlässigende Strenge und Härte zeigen, welche wir aus anderen Werken des reifen Archaismus, den aeginetischen Giebelstatuen und noch dem myronischen Diskobol im Palaste Massimi kennen, so sind sie doch überaus wohl verstanden und klar entwickelt. Die Verhältnisse, sowohl im Ganzen wie auch in der Breite und Höhe der Brust, die Mächtigkeit der Schultern, die Knappheit des Leibes, die Fülle der großen Muskelpartien, zumal an den Beinen, und die energische Schärfe der Gelenke und der Partien, wo die Knochen von wenig Fleisch bedeckt sind, dies Alles ist auch noch in der Marmorcopie durchaus stilvoll und dem Wesen einer Kunst gemäß, welche die Formen voll Überzeugung so und nicht anders auffaßt und wiedergiebt. Allerdings ist die Haarbehandlung an dem echten Kopfe des Harmodios und an der Scham beider Statuen noch durchaus conventionell in kleinen reihenweisen Buckellöckchen angeordnet, nicht minder ist die Drapirung in dem Gewande dürftig und steif und das Gesicht noch von jenen keineswegs schönen Formen: mit niedriger Stirn, hochliegenden Augen, einem Überwiegen der unteren Theile, athemloser Nase, gekniffenem Munde, kleinen und zu hoch sitzenden Ohren gearbeitet, welche bei den Aegineten und anderen archaischen Werken so viel von sich haben reden machen. Auch ist es noch ohne seelischen Ausdruck; aber das Pathos, und zwar ein erschütterndes, liegt in den Körpern und in ihrer Bewegung, in dem zermalmenden Schwunge des Harmodios und der entschlossenen Festigkeit des Aristogeiton; darin ist nicht nur eine heldenhafte Kraft, sondern ein Überwältigendes, Triumphirendes ausgesprochen, weit verschieden von den Aegineten! Man sieht, der Künstler schuf die Gruppe in der Überzeugung, dies seien die Retter des Vaterlandes und sie haben ihr Ziel erreicht und Athen von den Tyrannen freigemacht, und endlich übersehe man nicht den Idealismus, der sich darin ausspricht, daß die Künstler von der Tracht des wirklichen Lebens abgesehn und ihre mit Heroenehren gefeierten Befreier Athens in heroischer Bildung hingestellt haben. Das ist der Harmodios, von dem das Lied sagt, er sei nicht gestorben, sondern lebe auf den Inseln der Seligen, ein Genoß des Achilleus und des Tydiden Diomedes. Diese Gruppe voll Schwung und voll monumentaler Würde zugleich zeigt uns, wie fest die alte Kunst den Grund gelegt hatte, auf welchem Phidias den stolzen Bau seines göttlich idealen Schaffens aufrichtete, und was für Vorbilder diese ältere Kunst dem jungen Meister vor die Augen und vor die Seele gestellt hat. — Schließlich darf die Frage nicht unberührt bleiben, ob wir in diesen Monumenten Nachbildungen der Gruppe des Antenor oder derjenigen des Kritios und Nesiotes besitzen. Mit voller Gewißheit wird man sich kaum entscheiden können, um so weniger, da es eine unzweifelhaft richtige Annahme ist, daß die Gruppe der jüngeren Meister sich von derjenigen des Antenor, zu deren Ersatze nach Xerxes' Raube sie bestimmt war, in Hauptsachen der Composition nicht unterschieden haben wird. Auch will die Meinung nicht viel besagen, man werde von den beiden nach Alexanders Zeit wieder neben einander aufgestellten Monumenten wohl das vorzüglichere

jüngere eher als das ältere nachgebildet haben, da sich grade im Gegentheil eben so wohl denken läßt, daß das freudige Ereigniß der Zurückgabe der alten, fast wie Götterbilder in Ehren gehaltenen Statuen, zu deren Nachbildung angeregt habe. Dennoch erscheint es wahrscheinlicher, daß unsere Monumente auf das Vorbild von Kritios und Nesiotes zurückgehn, und zwar, weil der archaische Stil der Statuen in Neapel von einer Reife und Feinheit ist, welche uns verhindert, wenn wir nach den Ergebnissen der neuesten Forschungen die aeginetischen Giebelgruppen in der zweiten Hälfte der 70er Oll. entstanden denken müssen, zu glauben, es seien schon wesentlich, vielleicht ein Menschenalter früher in Athen Statuen gemacht worden, die den Aegineten wenigstens gleich, denen des Westgiebels ganz unzweifelhaft, namentlich auch in der Freiheit, ja dem Ungestüm der Bewegungen überlegen sind. — Gegenüber den trefflichen neapolitaner Statuen werden wir nun auch die Urteile der Alten erst recht verstehn, wenn sie die Werke eines Hegias, Kritios und Nesiotes und deren Genossenschaft: knapp, sehnig und trocken, mit den bestimmtesten Umrissen umschrieben nennen oder von der Knappheit und Trockenheit der alten Bildner- wie der alten Redekunst sprechen, welche Späteren schwer nachzuahmen sei, und werden, wenn wir diese Urteile auch nicht gradezu als Lob betrachten können, uns doch wohl hüten, sie als Tadel zu verstehn. Wie sehr die spätere Kunst der Alten selbst diesen reifen Archaismus zu würdigen wußte, davon werden wir gleich ein Beispiel kennen lernen. Hier sei nur noch erwähnt, daß Kritios, welcher der bedeutendere der beiden Künstler gewesen sein mag, gleichwie Aristokles von Sikyon eine Schule gründete, die in vier Gliedern bis um Ol. 96—100 hinabreicht, ohne daß die ihr angehörenden, beiläufig bemerkt, nicht attischen, sondern aus verschiedenen anderen Gegenden Griechenlands stammenden Künstler von der Bedeutung wären, daß sie hier namentlich aufgeführt werden müßten. Über die Bedeutung der Schule als solcher gilt natürlich dasselbe, was (S. 111) von der des Aristokles gesagt worden ist. Nicht unerwähnt bleiben dürfen hier aber einige altattische Werke unbekannter Meister, welche, wie sie sich an die oben (S. 117) besprochenen, aus den 60er Oll. stammenden anreihen, den Übergang zu den Jugendarbeiten des Phidias machen, die zu dem Andenken der Persersiege, namentlich des Sieges bei Marathon aufgestellt wurden. Schon bald nach diesem (Ol. 72, 3) weihte Miltiades selbst auf der Burg von Athen eine Statue des bocksfüßigen Pan, welcher dem Glauben nach bei Marathon den Athenern sich hilfreich erwiesen hatte. Aus der Zeit kurz darauf, um Ol. 74, mag dann eine Statue stammen, welche Themistokles als Vorsteher der öffentlichen Brunnen Athens aus Strafgeldern wegen Mißbrauchs des Wassers aufstellte, und welche die Perser geraubt haben. Daß wir von ihr keine nähere Kunde haben ist sehr zu beklagen, denn es scheint in ihr, einem „wassertragenden Mädchen“, welches auf den Segen und den haushälterischen Gebrauch des frischen Wassers anmuthig anspielt, nach der Art ihrer Bezeichnung keine mythologische Figur, vielmehr das erste in der Kunstgeschichte nachweisbare Gattungsbild, die älteste Statue aus menschlichem Kreise, welche nicht Porträt war, vorzuliegen[66]). Wiederum wenig später, Ol. 75, 4, drei Jahre nach dem salaminischen Siege und gleichzeitig mit der Aufstellung von Kritios' und Nesiotes' Tyrannenmördern weihten beim Beginn des neuen Mauerbaues die Archonten nach Raths- und Volksbeschluß eine Statue des Hermes Agoraeos, eben jene, die uns als ein Beispiel der hohen Schätzung dieses reifen Archaismus bei späteren Künstlern dienen kann, sofern

berichtet wird, sie sei noch in später Zeit ganz schwarz von dem Pech gewesen, mit welchem die Bildhauer sie tagtäglich abformten (s. SQ. Nr. 470 ff.). Endlich, wohl schon zur Zeit der ersten Thätigkeit des Phidias, wurde wegen des Sieges am Eurymedon von den Athenern (Ol. 77, 4) ein Weihgeschenk nach Delphi gestiftet, von dem wir bisher leider keine klare Vorstellung gewonnen haben. Es stellte eine Athena dar, entweder neben, also im Schatten einer ehernen Palme mit vergoldeten Früchten, dem Symbol des Sieges, oder, wenn diese Annahme durch den Wortlaut unserer Quellen (wie es in der That scheint) nicht gestattet ist, auf eine Palme tretend, welche dann aber wohl nur als umgestürzt, als Symbol des besiegten Orients aufgefaßt werden kann, nimmer aber die Athena in ihrer Blätterkrone tragend[67].

5. Die übrigen Städte des Mutterlandes.

Über die Künstlergeschichte der übrigen Städte des Mutterlandes werden wenige kurze Notizen genügen, da nirgend wirklich große und namhafte Künstler hervortreten. Diejenigen Städte, welche überhaupt Künstlernamen aufzuweisen haben, sind: Naupaktos, Troizen, Phlius, Elis, Korinth, Sparta und Theben, von denen wir die ersten drei, aus denen nur je ein Künstler zu nennen wäre, der Kürze wegen übergehn können. Mit auch nur einem Künstler, Kallon, tritt Elis ein, aber eines seiner Werke, ein Weihgeschenk der Messenier in Sicilien, welches zwischen Ol. 71 und 86 (genauer können wir auch nach der Auffindung einer Inschrift von einem andern Werke des Künstlers in Olympia[68]) nicht datiren, s. SQ. Nr. 475) in Olympia aufgestellt wurde, verdient wohl eine besondere Erwähnung. Die Messenier pflegten jährlich einen Chor von fünf und dreißig Knaben mit ihrem Lehrer und einem Flötenspieler zu einem Feste nach Rhegion zu senden. Dieser Festchor ging einmal in der Meerenge von Messina zu Grunde, und auf Anlaß dessen wurden die Bilder der Knaben nebst dem ihres Lehrers und Flötenspielers in Erzguß in Olympia aufgestellt, ein Werk des Eleers Kallon, den mit dem gleichnamigen Aegineten künstlich zu verbinden nicht der geringste Grund vorliegt. Wir wissen nichts Näheres von dieser ausgedehnten Arbeit; aber ein Blick auf die berühmte Statue des betenden Knaben in Berlin, so wenig dieser auch nur entfernt als ein Rest dieser Gruppe bezeichnet werden soll, kann uns belehren, wie liebenswürdig und schön möglicher Weise die Knabenstatuen des Kallon gewesen sein können.

Aus Korinth, der Stadt des uralten schwunghaften Kunstbetriebes, kennen wir drei Künstler, Diyllos, Amyklaeos und Chionis, welche gemeinsam ein von den Phokiern wegen eines Sieges über die Thessaler in Delphi kurz vor den Perserkriegen aufgestelltes Weihgeschenk arbeiteten. Es war dies eine Gruppe, welche den Dreifußraub des Herakles oder vielmehr den Kampf um den Dreifuß zwischen Apollon und Herakles darstellte, denn Pausanias (X, 13, 7) giebt ausdrücklich an, daß die beiden Söhne des Zeus den Dreifuß haltend sich zum Kampfe mit einander anschickten, von welchem sie Artemis einerseits, Athena andererseits zurückzuhalten strebte. Schon nach dieser Angabe — dann auch dem Stil nach — muß es sehr zweifelhaft erscheinen, ob wir in den vielfachen nachgeahmt alterthümlichen Reliefen dieses Gegenstandes, von denen weiter unten ein Exemplar aus Dresden folgt, wie vermuthet worden, Nachbildungen dieser Gruppe besitzen. Eher könnte man dies von einem bis jetzt in zwei Exemplaren bekannten Thonrelief annehmen, von denen

das besser erhaltene aus der Campana'schen Sammlung in Rom auch in Welckers Alten Denkmälern 2, Taf. 15, Nr. 29 abgebildet ist. Denn hier haben wir eine Vorstellung, die sich gar nicht genauer bezeichnen läßt, als mit den Worten, die Pausanias von dem Werke des Diyllos und Amyklaeos gebraucht, und der Stil dieses Reliefs, mag er auch in der Nachbildung Etwas von der Strenge des möglichen Vorbildes verloren haben, zeigt trotz aller Vortrefflichkeit in der Formgebung einen solchen Grad steifer Symmetrie und eines einförmigen, gebundenen Rhythmus der Bewegung, daß das Monument oder sein Vorbild mit Fug der Mitte der 70er Oll. zugewiesen werden kann, und nicht etwa in die Zeit der völlig entwickelten Kunst der folgenden Periode zu setzen sein wird. Es darf aber nicht verkannt werden, daß der in voller Höhe der beiden Streitenden zwischen diesen stehende Dreifuß in einer statuarischen Gruppe so kaum gedacht werden kann, so daß dieser Umstand uns auf eine freie Erfindung dieser Composition für eine Darstellung in Relief hinweist.

Hier wird auch der Ort sein, um Sparta mit wenigstens einem bedeutenden Künstler, Gitiadas, einzufügen, dessen vielbestrittene Chronologie [69]) aller Wahrscheinlichkeit nach durch diejenige des Kallon von Aegina (oben S. 112) bestimmt wird, sofern man berechtigt ist, die a. a. O. bereits erwähnten Dreifüße mit Statuen in Amyklae, deren einer mit der Statue der Kora von Kallon war, während die beiden anderen mit den Statuen der Artemis und der Aphrodite dem Gitiadas gehören, für gleichzeitig gearbeitet und zusammengehörig zu betrachten. Außer diesen Statuen, von denen wir Näheres nicht wissen, kennen wir noch ein Werk des Gitiadas wenigstens etwas genauer. Dies ist der Tempel der Athena Chalkioikos sowie das in demselben aufgestellte Bild der Göttin. Tempel und Bild, sagt Pausanias, waren von Erz, d. h. nach dem schon früher Besprochenen mit Erz bekleidet, und auf diesem Erz fanden sich Reliefe, deren Inhalt uns Pausanias leider noch summarischer angiebt als andere ähnliche Figurenreihen. Wir erfahren nur, daß in diesen Reliefen viele Thaten des Herakles, mehre Begebenheiten aus der Sage der Dioskuren, ein Zug aus dem Perseusmythus und einige Göttergeschichten, unter ihnen Athenas Geburt dargestellt waren, jedenfalls reichlichere, als auf der Kypseloslade. Selbst über den Ort dieser Reliefe ist Zweifel erhoben worden. Natürlich denkt man zuerst an die Wände des Tempels; neuerdings aber ist auf spartanischen Münzen ein allerdings sehr alterthümliches Athenaidol nachgewiesen, in dem nicht ohne Wahrscheinlichkeit eben die Athena Chalkioikos erkannt worden ist [70]). Dieses hermenartig auslaufende Idol ist in seiner untern Hälfte von einer Reihe horizontaler Streifen oder Ringe umgeben, die als Träger jener Reliefe angesprochen worden sind, indem man diese gleichsam als Stickereien auf dem Gewande der Göttin zu betrachten habe, ähnlich wie an der nachgeahmt alterthümlichen Athenastatue des dresdener Museums (siehe unten) ein vorn herablaufender Gewandstreifen mit Scenen der Gigantomachie in Reliefen, die ebenfalls als Stickerei aufzufassen sind, verziert ist. So hübsch aber diese Ansicht entwickelt worden, wahrscheinlich ist sie gleichwohl nicht, und die Annahme, jene zahlreichen Reliefe seien an der Wand des Tempels zu suchen, verdient ohne Frage den Vorzug.

Dieser sehr umfänglichen Erzarbeit gegenüber ist es am Ort, auf eine ältere, ebenfalls nicht unbedeutende altspartanische Erzarbeit hinzuweisen, von der wir durch Herodot erfahren (1, 70. SQ. Nr. 338), ein kolossales Mischgefäß nämlich,

welches die Spartaner an Kroesos senden wollten, das aber bei Kroesos' Sturze (Ol. 58) in Samos blieb. Als Kunstwerk, das in unsern Betrachtungskreis gehört, erweist sich dieser Krater durch Reliefe, mit denen seine Mündung umgeben war, deren Gegenstand aber Herodot leider verschweigt.

Endlich tritt, so viel wir wenigstens sehn können, in diesem Zeitraume zuerst in den Kreis kunstfleißiger Städte Theben, welches mehre Künstlernamen, wie Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates aufweist, von denen nur die beiden letzten hervorgehoben werden mögen, weil sie ein Götterbild, die dindymenische Göttermutter, thronend, aus einem Block pentelischen Marmors verfertigten, welches nebst dem Tempel, in dem dasselbe aufgestellt war, von dem großen Pindar geweiht wurde, wodurch zugleich die Zeit als die der 70er Olympiaden (Pindar lebte von Ol. 65—84) wenigstens ungefähr bezeichnet wird.

Von den wenigen Künstlern der Inseln im Osten ist früher geredet worden; aus Großgriechenland und Sicilien sind uns außer dem weiterhin zu besprechenden Pythagoras von Rhegion irgend bedeutendere Meister nicht bekannt. Indem von der Mittheilung untergeordneter Namen abgesehn wird, sei anhangsweise derjenigen bedeutenderen Kunstwerke dieser Periode außer den attischen gedacht, deren Urheber wir nicht kennen und deren Ursprungsort wir ebenfalls leider nicht nachweisen können. Nach den Siegen beim Artemision und bei Salamis (Ol. 75, 1) weihten die Griechen gemeinsam in Delphi nach Pausanias eine Apollonstatue und (nach Herod. 8, 121) eine achtzehn Fuß hohe Statue mit einem Schiffsschnabel in der Hand. Daß mit diesen beiden Anführungen ein und dasselbe Werk gemeint sei, ist deswegen nicht wahrscheinlich, weil Herodot einen Apollon doch wohl mit seinem Namen genannt und Pausanias das für diesen Gott durchaus ungewöhnliche Attribut eines Schiffsschnabels doch vermuthlich erwähnt haben würde. Wahrscheinlicher ist, daß die von Herodot erwähnte Statue zu Pausanias' Zeit durch Kunstraub oder sonst ein uns unbekanntes Vorkommniß bereits fehlte. War dem so, so wird man diese Statue vielleicht als weiblich denken und „Salamis" nennen dürfen. Wenigstens finden wir in den Gemälden, mit denen Panaenos den Thron des Zeus in Olympia schmückte, eine Gestalt der „Salamis" mit der Zier des Schiffsvordertheils in der Hand, der „Hellas" gegenüber gebildet. Das wäre denn neben dem „Agon" unter den Werken des Dionysios (oben S. 107) die älteste allegorische Figur der griechischen Kunst sowie in der Hydrophore des Themistokles (oben S. 122) das erste Gattungsbild erscheint. — Des kolossalen Poseidon, den die Sieger von Plataeae (Ol. 75, 2) auf dem Isthmos und des Schlangendreifußes, den sie in Delphi stifteten, ist schon oben (S. 115 f.) gedacht, wo deren Beilegung an Anaxagoras von Aegina abgelehnt wurde, so daß hier nur noch die Erwähnung zweier nicht unbedeutenden Kunstwerke aus Sicilien übrig bleibt, einer von den Hyblaeern in Olympia zu nicht genau zu bestimmender Zeit, wohl aber in dieser Epoche geweihten alterthümlichen Zeusstatue und einer dergleichen wie es scheint von Gold und Elfenbein, welche Gelon von Syrakus nach seinem Siege über die Karthager im Jahre der plataeischen Schlacht (Ol. 75, 2) ebenfalls in Olympia stiftete, und zwar in dem wahrscheinlich nach der karthagischen Beute, aus der es erbaut wurde, so genannten Schatzhause der Karthager. Gegenüber dem Mangel an Künstlernamen aus Großgriechenland und Sicilien ist es nicht unwichtig so bedeutende daher stammende Werke, wie namentlich dieses letztere, zu verzeichnen. Ob sie freilich daselbst gefertigt wurden, muß dahingestellt bleiben,

da z. B. die Messenier für ihr Weihgeschenk in Olympia Kallon von Elis beschäftigten (s. oben S. 123) und für Hieron Onatas und Kalamis arbeiteten.

Nachdem wir uns in diesen Notizen eine Übersicht über die Entwickelung der Kunst zu verschaffen gesucht haben, sofern dieselbe sich aus litterarischen Quellen und aus den Nachbildungen einzelner Werke einzelner namhafter Künstler gewinnen läßt, ist jetzt der Versuch zu machen, uns im folgenden Capitel durch die Betrachtung der erhaltenen Monumente das Bild von der Kunst dieser alten Zeit zu beleben und zu verdeutlichen.

Fünftes Capitel.

Die erhaltenen Monumente.

Die erhaltenen Monumente der Plastik aus den 60er und 70er Olympiaden werden im Folgenden in einer Anordnung vorgeführt, welche vielleicht auf den ersten Blick den Nachtheil zu haben scheinen kann, daß durch sie Gleichartiges getrennt und daß der Fluß der Darstellung einer classificirenden Systematik zum Opfer gebracht wird. Aber diese Nachtheile werden durch ungleich größere Vortheile aufgewogen, wenn wir die datirten, datirbaren und local bestimmten Originale von den nicht local bestimmbaren Originalen absondern, erstere nach ihren Entstehungsorten ordnen, und erst nach der Betrachtung aller Originale, nur zur Ergänzung hieratisch-archaistische (nachgeahmt alterthümliche) Sculpturen hinzufügen.

Daß wir durch solche Denkmäler, welche ein Datum an sich tragen, oder deren Datum berechenbar ist, uns zunächst eine feste Unterlage für die kunstgeschichtliche Monumentalkritik schaffen müssen, oder daß eine solche sichere Unterlage bei der wenig präcisen Stilbezeichnung in den Urteilen der Alten über die Künstler der hier in Rede stehenden Zeit wenigstens auf's höchste wünschenswerth sei, wird Jeder leicht begreifen. Ebenso wird Jeder damit einverstanden sein, daß Originale und Nachbildungen getrennt werden, wenigstens Jeder, der weiß, wie sich Stil und Manier unterscheiden, und daß Werke, die später in der Weise früherer Zeit gearbeitet und nachgeahmt wurden, den Stil der alten Zeit nie in seiner vollen Reinheit, je später die Nachahmung ist, um so weniger genau und in der großen Masse der in späten Jahrhunderten nachgeahmten Werke sogar nur in seinen gröbsten Merkmalen auffassen und wiedergeben und diese mit allerlei modernen Zuthaten verquicken. Weniger von selbst dürfte der Grund in die Augen springen, der dazu führt, die local bestimmbaren von den local nicht bestimmbaren Originalen, und erstere wieder nach ihren Fund- und Entstehungsorten zu sondern. Und doch ist dies das einzige Mittel, um den Fortschritten der monumentalen Kunstgeschichte zu genügen, der einzige Weg, welcher zu einer wirklich scharfen Datirung an sich undatirter Monumente führen kann, und der hoffen läßt, daß später aufgefundene Monumente sich den früher aufgestellten Classen werden einreihen lassen. Nachdem man von Winckelmann abwärts angefangen

hatte, den altgriechischen Stil von dem etruskischen zu unterscheiden, mit dem er schon bei den Alten, wie wir gesehen haben, hie und da verglichen und zusammengestellt wurde, und vor Winckelmann, ja zum Theil noch heute von Künstlern und Kunstliebhabern völlig vermengt wird, begnügte man sich zunächst alle erhaltenen griechischen Werke dieser Zeit in Bausch und Bogen als „altgriechische“ zu bezeichnen und von einem gemeinsamen „altgriechischen Stil“ zu reden. Nun sind allerdings viele allen griechischen Monumenten gemeinsame Merkmale vorhanden, welche sie dem Etruskischen so gut wie dem Aegyptischen, Indischen, Assyrischen gegenüber unterscheiden, und eben so wohl ergiebt sich aus den litterarischen Quellen und aus den Monumenten selbst eine gewisse Summe dessen, was die Werke der 60er und 70er Olympiaden, sie mögen entstanden sein wo immer es sei, von den Arbeiten der vorhergehenden Periode kaum minder bestimmt, als von den Schöpfungen der Blüthezeit unterscheidet. Dennoch aber dürfen wir den Blick nicht dagegen verschließen, daß innerhalb dieses Gemeinsamen sehr beträchtliche Unterschiede in der Kunst- und Stilentwickelung der verschiedenen Locale der Kunst bestehn, Unterschiede welche sich zum Theil schon aus den Andeutungen der Alten ergeben, wie z. B. wenn die „aeginetische Arbeit“ (*ἐργασία Αἰγιναία*) von derjenigen der „attischen Werkstatt“ (*ἐργαστήριον Ἀττικόν*) sehr bestimmt unterschieden wird. Diese localen Verschiedenheiten sind auch in den Monumenten, selbst bei flüchtiger Betrachtung unverkennbar. Wir sind freilich bisher schwerlich im Stande, die charakteristischen Merkmale der Stilunterschiede in den Werken der verschiedenen griechischen Stämme in irgend vollständiger Weise aufzustellen, und Alles, was bisher über diese Stammverschiedenheiten im altgriechischen Stil geschrieben worden, entbehrt der rechten Schärfe und Eindringlichkeit; was in der That kaum anders sein kann, da unser Monumentenvorrath, auch nach seiner ansehnlichen Vermehrung grade in den letzten Jahren, noch viel zu beschränkt ist, um uns zu einem durchgreifenden Urteil zu befähigen und zu berechtigen. Nichtsdestoweniger steht die Thatsache fest, daß Unterschiede vorhanden sind. Ist dies aber der Fall, steht die Möglichkeit, einmal zu einer präcisen Charakterisirung der wirklichen Stildifferenzen der altgriechischen Kunst der verschiedenen Landschaften und Stämme zu gelangen, selbst nur in entfernter Aussicht, so wird es, trotz dem Widerspruch einzelner bedeutender Männer, unausweichliche Pflicht, diejenigen Kunstwerke unserer Periode, deren Entstehungsort sich ermitteln läßt, nach Localen getrennt zu behandeln, und wir dürfen nicht mehr um der Bequemlichkeit der Darstellung willen bei deren Charakterisirung unter der gemeinsamen Rubrik des alten Stils stehn bleiben. Wohl festzuhalten aber dürfte trotzdem sein, daß es bis jetzt weit mehr auf eine eindringliche und allseitige Beobachtung der Stileigenthümlichkeiten der alten Sculpturen als auf ein Hervorheben gewisser einzelner Stilunterschiede ankommt. Jene ruhige Beobachtung wird der Zukunft ein erwünschtes Material brauchbarer Thatsachen überliefern, eine verfrühte Systematisirung und Schematisirung dagegen ist mit der sehr bedeutenden Gefahr verbunden, die künftige Beobachtung zu trüben und zu mißleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen beginnen wir mit

1) den datirten, datirbaren und local bestimmten Monumenten,

und wenden natürlich wieder unsere Blicke zuerst auf die Orte, in denen wir die größte Kunstthätigkeit durch litterarische Quellen kennen gelernt haben. Aber

vergebens suchen wir nach einem originalen Sculpturwerke dieser Periode aus Argos, vergebens nach einem solchen aus Sikyon.

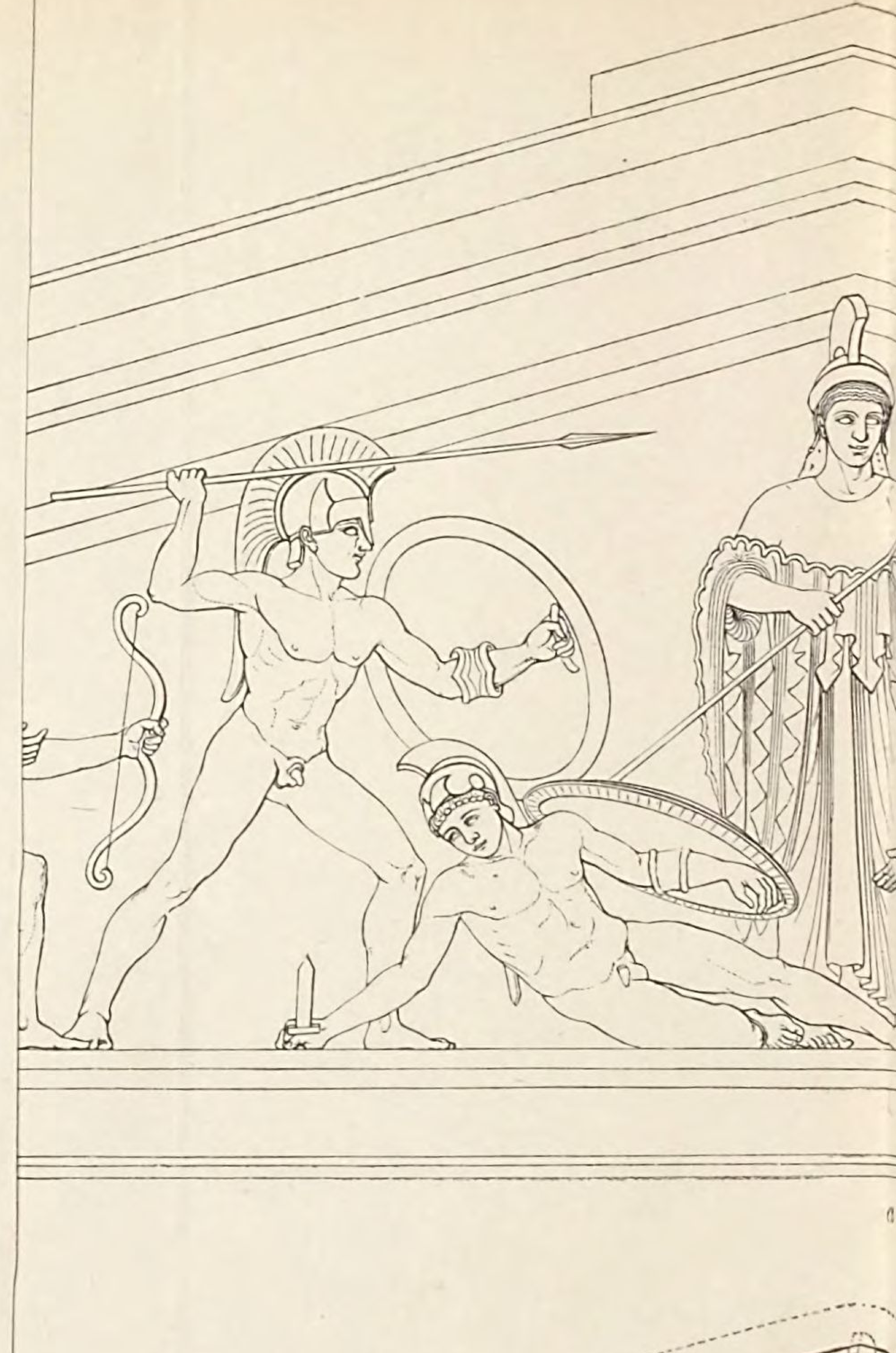
Desto größer ist unsere Ausbeute aus dem dritten Mittelpunkte der Kunst dieser Zeit, aus

a) Aegina;


denn hier handelt es sich um die berühmten Giebelgruppen des Athenatempels, welche 1811 von einer Gesellschaft deutscher und englischer Gelehrten aufgefunden, 1812 von dem Kronprinzen (König Ludwig I.) v. Bayern für 10,000 venetianische Zechinen (120,000 M.) erkauft wurden und, nachdem Martin Wagner das Beste für die Zusammenstellung der Fragmente gethan, 1816 bis 1818 von Thorwaldsen im Modell und unter Wagners Aufsicht von Kaufmann, Franzoni, Pulini und Pinciani im Marmor restaurirt, in der Glyptothek in München aufgestellt sind. Für die Litteratur über diese Denkmäler ist auf die Anmerkungen zu verweisen [71].

Der in der Hauptsache erhaltenen Figuren sind im Ganzen siebenzehn, von welchen 15 den beiden Giebeln angehören, 2 viel kleinere die Akroterien des Daches bildeten. Diese letzteren sind bekleidete weibliche Statuetten, welche als Horen oder s. g. Spesfiguren ergänzt wurden. Von den 15 Giebelstatuen gehören 5 dem östlichen, 10 dem westlichen Giebel an, welche in der Glyptothek in München und in mehr als einer Sammlung von Gypsabgüssen unter der Annahme, daß mit diesen zehn Figuren bis auf eine die Composition vollständig sei, im Wesentlichen so aufgestellt sind wie es Fig. 19a vergegenwärtigt, in welche Zeichnung nur die eine in München fehlende Figur, der sich nach dem Gefallenen in der Mitte Vorbeugende, aufgenommen ist, und zwar auf Grund von Fragmenten, welche diese Figur als mit der entsprechenden im Ostgiebel übereinstimmend erweisen. Die fünf Figuren des Ostgiebels stehn in München auf einem eigenen Stylobat denen des Westgiebels gegenüber. Außer den in der Hauptsache erhaltenen, durch Restauration ergänzten Figuren aber bewahrt die Glyptothek noch eine große Zahl größerer oder kleinerer Fragmente von solchen (Brunn, Verzeichniß d. Glypt. Nr. 72 u. 74), welche in der neuesten Zeit für die Untersuchungen über die Statistik und die Composition der Giebelgruppen eine außerordentlich große Bedeutung gewonnen haben.


Fast zwei Menschenalter lang seit der Aufstellung der Aegineten in der Glyptothek hatte man, wenn von einzelnen m. o. w. vagen Vermuthungen über eine ursprünglich größere Figurenzahl und einigen auf's Gerathewohl hin gemachten Ergänzungsversuchen abgesehn wird, allgemein die Überzeugung gehegt, der Welcker (Alte Denkm. I. S. 65) den präcisesten Ausdruck gab, nämlich: „daß die Composition in den elf Figuren der Westseite, den vier Paaren der Streiter, dem Gefallenen, dem nach ihm Langenden und der Göttin in der Mitte, vollständig und in sich abgeschlossen sei“. Da gelang es zuerst Hadrian Prachow (in den Annalen des Instituts von 1873) für den sich Vorbeugenden des Ostgiebels, dessen Arme ergänzt sind, die echten Arme, und zwar mit den Fragmenten eines Helmes in den Händen, außerdem aber in sehr ansehnlichen und ganz unbezweifelbaren Bruchstücken einen diesem gegenüber links befindlich gewesenen zweiten Zugreifenden nachzuweisen, sowie das Eine und das Andere in der Composition der erhaltenen Figuren theils besser, als es bisher geschehn war, zu begründen, theils zu berichtigen, endlich darzuthun, daß sich unter den Fragmenten des Ostgiebels



Die westliche Giebelgruppe von Aegina; a. nach ihrer



a



b

X. A. v. A. Stange

Fig. 19. Die westliche Giebelgruppe von Aegina; a. nach ihrer Aufstellung in der Glyptothek in München, b. nach K. Langes Restaurationszeichnung.

mehre solche befinden, welche auf den Figuren des Westgiebels durchaus entsprechende Figuren (z. B. einen orientalisch bekleideten Bogenschützen) ganz sicher hinweisen. Hieraus ergeben sich zwei Thatsachen als unwidersprechlich, erstens, daß die Composition der Gruppen nicht mit je elf Figuren abgeschlossen war, und zweitens, daß die beiden Giebel einander in noch viel höherem Maß, als man früher angenommen hatte, Figur für Figur entsprachen, woraus dann weiter folgt, daß jede für den einen Giebel nachweisbare neue Figur in einer entsprechenden auch für den andern anzunehmen ist, auch da, wo sie für diesen nicht unmittelbar aus den Fragmenten nachgewiesen werden kann, wie dies für zwei Zugreifende auch im Westgiebel durch allerdings nur geringfügige Bruchstücke der Fall ist.

So interessant aber auch das Ergebniß der Untersuchungen Prachows war und so sehr dasselbe zu einer weitern Durchforschung der Fragmente auffordern mußte, erfolgte eine solche doch fünf Jahre lang nicht und so konnte es einem jungen leipziger Gelehrten Konrad Lange vorbehalten bleiben, unter den Fragmenten der aeginetischen Giebelfiguren noch wichtigere Entdeckungen als diejenigen Prachows zu machen und durch den unbezweifelbaren Nachweis, daß in beiden Giebeln auf dem rechten wie auf dem linken Flügel nicht je ein stehender oder vorschreitender Vorkämpfer, sondern deren zwei waren, endlich den wirklichen vollen Bestand der beiden Gruppen mit je 14 anstatt 11 Figuren darzulegen[72]). Den westlichen Giebel mit dem vollen Bestande seiner 14 Figuren stellt Fig. 19 b nach der Lange'schen Restaurationszeichnung dar, von der hier allerdings nicht behauptet werden soll, daß sie die ursprüngliche Composition in allen Theilen sicher wiedergebe, wohl aber gesagt werden muß, daß sie die einzige bisher möglich erschienene Anordnung der Figuren in den nach Breite, Höhe und Tiefe bestimmt gegebenen Raume des Tempelgiebels darstellt.

Die Statistik aber der vorhandenen, der aus Fragmenten nachweisbaren und der ganz fehlenden, aber vorauszusetzenden Figuren, ihrer Eigenthümlichkeiten und ihrer theils sichern, theils wahrscheinlichen Stellung zu einander, welche die Grundlage sowohl für die Beurteilung der Composition wie für die Lösung der an die aeginetischen Giebelgruppen sich anknüpfenden kunstgeschichtlichen Fragen bildet, ergiebt nach den genannten neuesten Forschungen die folgenden Resultate. In beiden Gruppen ist der Kampf über einen beide Male erhaltenen Gefallenen, offenbar einen ersten Helden und Führer, als charakteristische Scene der heroischen Kriegführung dargestellt. Im westlichen Giebel liegt dieser Gefallene mit dem Kopfe nach der Freundesseite, seitwärts hingesunken und sich auf seine rechte Hand stützend, während er sich mit dem Schild am linken Arme zu decken sucht; im östlichen Giebel dagegen ist er mit dem Kopfe nach der Feindesseite rücklings hingestürzt, sucht sich auf seinen beschildeten linken Arm zu stützen und sich mit dem Schwert in der Rechten noch gegen den gleich zu erwähnenden Feind zu vertheidigen, der ihm den Helm vom Kopfe genommen hat; eine fast unmögliche und daher auch von mehren Seiten bezweifelte, gleichwohl vollkommen sichere Stellung. In beiden Gruppen steht die im Tempel verehrte Göttin Athena als Schutzgöttin und Kampfwart in der Mitte, ganz erhalten im westlichen Giebel, für den östlichen, abgesehn von kleineren Bruchstücken, durch den Kopf und einen Arm verbürgt, an welchem sie jedoch nicht wie im Westgiebel einen Schild trägt, sondern mit welchem sie dem Feinde die Aegis entgegen breitet. Hieraus und aus einem Fußfragment ist für die Göttin im Ostgiebel auf eine etwas be-

wegtere Stellung zu schließen, als die, welche sie im Westgiebel zeigt, ja es ist Grund vorhanden, anzunehmen, daß sie hier auch die Lanze gegen die Feindespartei erhob oder zückte. In beiden Giebeln kämpfen zunächst gegen einander zwei Vorkämpfer, aufrecht stehend im Ausschritt, mit hochgeschwungenen Lanzen, beide Male im westlichen Giebel erhalten, im östlichen Giebelfelde nur ein Mal, auf der linken Seite, und zwar mit zum Stoß gesenkter Waffe, mag diese nun eine Lanze oder ein Schwert gewesen sein. Unter dem Schutze dieser Vorkämpfer beugen sich zwei waffenlose Knappen zu dem Gefallenen nieder, der eine in freundlicher, der andere in feindlicher Absicht. Von diesen Zugreifenden, deren Nachweis in der Zweizahl für beide Giebel Prachows hauptsächliches Verdienst ist, ist derjenige auf dem rechten (feindlichen) Flügel im Ostgiebel am besten erhalten. Nur seine Arme sind jetzt ergänzt, während die echten Arme mit dem Helme des Gefallenen in den Händen, wie schon bemerkt, von Prachow nachgewiesen sind. Nächst ihm ist von seinem Gegenmann am meisten erhalten, nämlich (Fragment 22—24 bei Lange) seine beiden Beine und seine linke Hand (wenn auch verstümmelt so doch nicht zu verkennen), während von den beiden entsprechenden Figuren des Westgiebels nur kleinere, aber gleichwohl charakteristische und nicht wohl zu mißdeutende Bruchstücke (bei Lange 21, 25—28) auf uns gekommen sind. Auf das erste Paar stehender oder ausschreitender Vorkämpfer ist in beiden Giebeln ein zweites gefolgt, dessen Nachweis aus allerdings nur geringfügigen, aber durchaus bezeichnenden Fragmenten (29, 30, 34, 35), wie oben schon bemerkt, K. Lange verdankt wird. Und zwar tritt dabei der bemerkenswerthe Umstand hervor, daß der zweite Vorkämpfer des linken Flügels im Ostgiebel, abweichend von den erhaltenen ersten Vorkämpfern beider Giebel, mit einem Waffenrocke bekleidet, also wahrscheinlich auch wie der knieende Bogenschütze links im Westgiebel gepanzert, und daß er mit Beinschienen ausgerüstet war. Von seinem nicht mehr nachweisbaren Gegenmanne rechts wird dasselbe zu gelten haben, ob auch von den zweiten Vorkämpfern des Westgiebels, deren Existenz durch den Schildarm dessen auf dem linken Flügel erwiesen wird, steht dahin. In beiden Giebeln gesellt sich zu den Vorkämpfern je ein Bogenschütz, der beiderseitig im westlichen einmal ganz, das andere Mal in großen Fragmenten (Lange 9—14) im östlichen Giebel erhalten ist, außerdem aber ein, im Westgiebel beide Male erhaltener, für den Ostgiebel aus Fragmenten, wenn auch geringfügigen (Lange 8 und 32) nachweisbarer knieender Lanzenkämpfer. Über die gegenseitige Anordnung dieser Figuren und ihr Verhältniß zu einander und zu den stehenden Vorkämpfern sind mannigfaltig verschiedene Ansichten ausgesprochen worden. In München sind (s. Fig. 19a) die Bogenschützen vor den knieenden Lanzenkämpfern aufgestellt, während schon früher gewichtige Gründe dafür geltend gemacht worden sind[73]), daß sie ursprünglich eine Stelle entfernter von der Mitte ihren Platz gehabt haben, da wo der erhaltene Bogenschütz (Herakles) nach seinen Maßverhältnissen wahrscheinlich auch im Ostgiebel allein anzubringen ist. Allein mit dieser Umstellung ist die Frage, welche sich an diese Figuren knüpft, erst zum allergeringsten Theile und diejenige über die Bedeutung der knieenden Lanzenkämpfer so gut wie gar nicht gelöst, auf welche weiterhin nochmals zurückzukommen sein wird. Hier ist, um die Übersicht über den Bestand abzuschließen, noch zu bemerken, daß in den beiden Giebeln in den Ecken je ein Gefallener oder Verwundeter lag, wiederum beide Male im

westlichen, einmal aus dem östlichen Giebel ganz und einmal in einem Fragment erhalten.

Die Entsprechung der beiden großen Gruppen, welche, wie sich aus der vorstehenden Übersicht ergiebt, nach den Ergebnissen der neuen Forschungen noch ungleich vollständiger ist, als man ehemals annahm, und die eben so vollständige Symmetrie in der Anordnung beider Flügel einer jeden derselben, welche uns im westlichen Giebel sowohl nach seiner thatsächlichen Aufstellung in München (Fig. 19 a) wie nach seiner Ergänzung mit den neu nachgewiesenen Figuren (Fig. 19 b) vor Augen steht, müssen wir hervorheben als einen ersten bedeutenden Charakterzug in der Entwickelung der Bildkunst, welche diese merkwürdigen Denkmäler vertreten. Denn so wie sich in der zweimaligen Wiederholung eines und desselben Gegenstandes in beiden Giebeln eine ziemlich enge Schranke des Erfindungsvermögens ausspricht, eine um so engere, als sich zu der Gleichheit des Gegenstandes im Allgemeinen auch noch diejenige des aufgefaßten Momentes gesellt, so zeigt die fast durchgängige Identität der Motive, der Figuren und ihrer Stellungen und Bewegungen auf den beiden Flügeln jedes Giebels, daß auch das Compositionsvermögen der hier thätig gewesenen Künstler ein sehr eng begrenztes war. Ganz besonders unlebendig ist die Darstellung in der Anbringung der Verwundeten in den Ecken, von denen sich in keiner Weise absehn läßt, wie und wodurch sie in ihre Lage gekommen sind, und welche da wo und so wie sie liegen, durch das allgemeine Schema eines Kampfes nur sehr ungenügend motivirt, offenbar nur als die bequemste und wenn man im Kreise von Kämpfern bleiben wollte, allein mögliche Ausfüllung der Ecken angebracht sind. In diesen Figuren hat also der Zwang des Raumes ohne Zweifel seine Macht über den erfindenden und componirenden Künstler ausgeübt und dasselbe schien bis in die neueste Zeit bei den knieenden Lanzenkämpfern der Fall zu sein. Denn Alles was man zur Erklärung und Motivirung derselben früher vorgebracht hat, war völlig ungenügend, so lange wie man diese Knieenden so oder so mit den stehenden Vorkämpfern in Verbindung zu bringen suchte, und erst der von K. Lange geführte Nachweis, daß sie nach Maßgabe nicht weniger schriftlichen und bildlichen Zeugnisse vielmehr mit den Bogenschützen zusammengehören, und zwar als deren Schutz gegen die feindlichen Waffen, sowie der weitere Nachweis, daß dergleichen kniende Gerüstete neben Bogenschützen auch da vorkommen, wo ihr Knien nicht durch die Beschränktheit des Raumes geboten erscheint, erst dieses kann die aeginetischen Künstler gegen die Annahme schützen, daß sie ein Paar Lanzenbewehrter nur deshalb kniend dargestellt haben, weil der Raum nicht ausreichte, sie stehend zu bilden. Als nicht recht gehörig und verstanden bleibt also in diesen Figuren nur das übrig, daß sie, anstatt sich auf ihre Function zu beschränken die Bogenschießenden mit ihren Schilden zu schützen und dies in recht wirksamer und augenfälliger Weise zu thun, vielmehr in kämpfender Stellung dargestellt sind, in einer Lage und an einer Stelle in der Composition, von der aus sie irgend wirksam in den Kampf durchaus nicht eingreifen können. Denn was K. Lange zur Vertheidigung auch dieses Umstandes gesagt hat, ist nicht recht überzeugend. — Über die Art und Weise, wie in der Composition des Ostgiebels versucht worden ist, der Wiederholung einiger Motive in der Composition des Westgiebels auszuweichen, kann erst weiterhin bei der Erörterung des kunstgeschichtlichen Verhältnisses beider Giebel zu einander gehandelt werden.

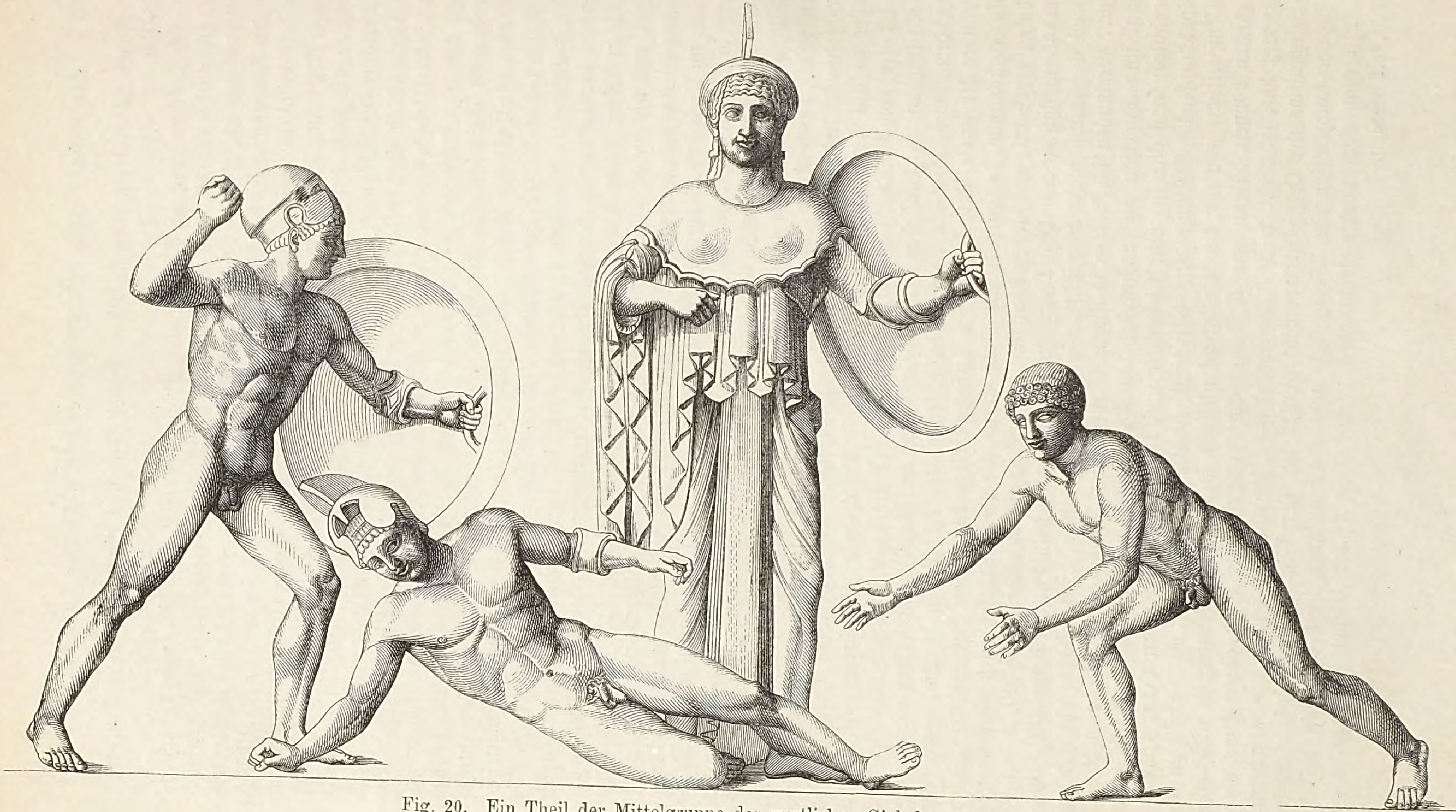


Fig. 20. Ein Theil der Mittelgruppe des westlichen Giebels von Aegina.

Gehn wir von der Gesammtgruppirung zu den einzelnen ganz oder in der Hauptsache erhaltenen und ergänzt aufgestellten Figuren über, von denen Fig. 20 die Mittelgruppe des Westgiebels in etwas ausgeführterer Zeichnung [74]) wiedergiebt, so haben wir zunächst diejenigen des Westgiebels allein in's Auge zu fassen, welche ziemlich bedeutend unter Lebensgröße sind (die Athena 1,68 m, die beiden Vorkämpfer dagegen 1,39 m und 1,43 m, der Gefallene 1,44 m. u. s. w.). Gegenüber den Werken der ältern Periode fällt sofort als ein' gewaltiger Fortschritt die Mannigfaltigkeit der Stellungen ins Auge; denn wir sehn neben einer ruhig stehenden Figur Kämpfende im Ausschritt mit hoch geschwungener Lanze, Knieende mit theils hoch, theils tief wie zum Stoß gefaßter Waffe, Bogenschützen im Begriffe den Pfeil abzuschießen, und endlich liegende Gestalten in verschiedener Motivirung und finden in allen Stellungen und Bewegungen (mit Ausnahme der Athena, wovon sogleich) gleich große Wahrheit und kaum eine Spur mehr von jenen Unterschieden in der Richtigkeit der Darstellung je nach der größern oder geringern Schwierigkeit des Schemas, welche wir z. B. bei den selinuntischen Metopen bemerkten. Wenn aber die Athena von der Freiheit der Bewegung ausgenommen, fast regungslos grade dasteht, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben, so wird sich diese Fassung der Gestalt der Göttin sicherlich nicht allein aus dem Unvermögen des Künstlers erklären lassen, sondern einerseits darauf zurückzuführen sein, daß während er seine kämpfenden Helden selbst zu erfinden hatte, ihm für die Göttin ältere statuarische Vorbilder vor den Augen standen, von denen er sich nicht lossagen konnte oder mochte, andererseits vielleicht auch aus der Absicht, Athena, welche durch übermenschliche Göttermacht wirkt, und schon durch eine leise Erhebung des Schildes dem Feind eine unbedingte Schranke zieht, zu den kämpfenden und sich abmühenden Menschen in Gegensatz zu stellen. Was aber die ungeschickte Drehung der Beine vom Knie abwärts und der Füße, die im Profil nach rechts stehen, anlangt, so ist über diese das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen. Denn freilich läßt sich nach Maßgabe der jetzt erwiesenen vollern Composition die Ansicht nicht mehr halten, daß nur an dieser Stelle die Figuren in doppelter Tiefe im Giebel angebracht werden mußten, und daß in Folge dessen die hintere Statue den vordern Platz zu machen gehabt habe, was um so unbefangener durch das etwas ungeschickte Auskunftsmittel der einseitig verdrehten Füße geschehn sei, als man bei der ursprünglichen hohen Aufstellung der Gruppe den Verstoß nicht oder kaum wahrnehmen konnte. Aber eben so wenig kann die Behauptung als richtig anerkannt werden, durch die Richtung der Füße solle eine Andeutung der feindlichen Tendenz der Göttin gegen die rechte Seite angedeutet werden, und eben so wenig endlich die dritte und neueste, es handele sich hier um noch mangelhaft entwickelte Stilgesetze der richtigen Stellung oder, deutlicher, um „den mißlungenen Versuch, die Ponderation einer ruhig stehenden Figur auf einem Beine durchzuführen“.

Aber auch bei den übrigen, bewegten Figuren sind die Stellungen, obwohl nicht nur im Allgemeinen, sondern bis ins letzte Detail der thätigen Musculatur richtig und naturgemäß, ja mit großer Kenntniß der Natur wiedergegeben, dennoch schwunglos, haben etwas taktmäßig Abgewogenes, metrisch Beschränktes, welches uns nicht den Eindruck eines wirklichen leidenschaftlichen Kampfes, sondern nur den eines äußerlichen Schemas eines solchen macht. Und hier handelt es sich in der That wieder um die Grenze im Können des Künstlers, zugleich aber um einen

ganz natürlichen Haltepunkt in der Entwickelung der Kunst, welche selbstverständlich früher zu schematischer Correctheit, als zu dem schwungvollen und im eigentlichen Sinne lebendigen Ausdruck der Stellungen und Bewegungen gelangen mußte. Auch in dieser Richtung wie in manchen anderen Dingen werden wir den bestimmt zu unterscheidenden und ohne Zweifel jüngern Meister der Ostgruppe demjenigen der Westgruppe überlegen finden. Aber wenngleich er namentlich in seinem liegenden Verwundeten (Fig. 21) einen auch der Stellung und

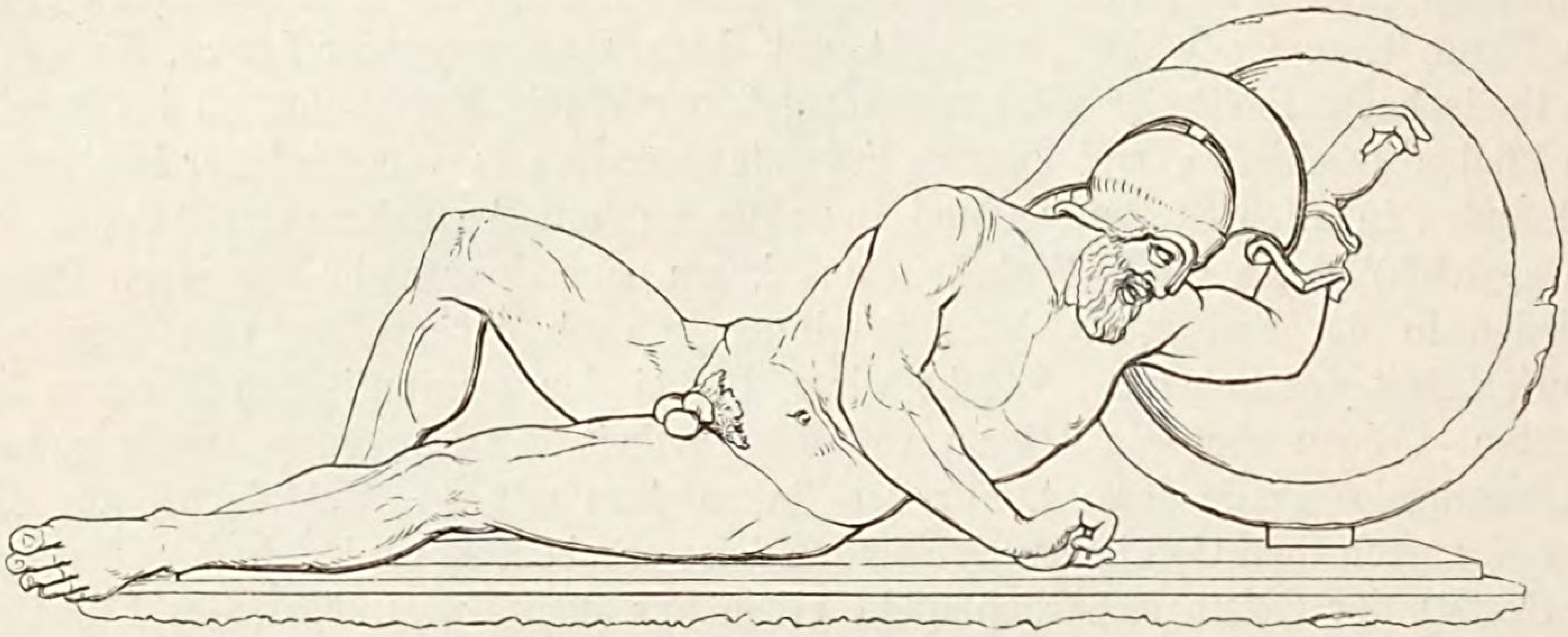


Fig. 21. Liegender Verwundeter aus dem östlichen Giebel von Aegina.

ihrer Motivirung nach gradezu meisterhaften Körper, in dem sich vorbeugenden Nackten (s. Fig. 20) ein kaum weniger vorzügliches Stück Arbeit geliefert hat, so stehn doch selbst die höchsten Leistungen auch dieses Künstlers nicht nur an Freiheit des Rhythmus sehr weit hinter den Giebelgruppen des Parthenon, sondern, so weit sich aus seinem allein erhaltenen Vorkämpfer schließen läßt, an Schwung und Ausdruck der Bewegung selbst hinter der Gruppe der Tyrannenmörder fühlbar zurück.

Ungleich bedingungsloser als die Bewegungen kann man die große Naturwahrheit der Formen anerkennen, welcher kein Theil der Musculatur an den vielfach bewegten Körpern sich entzieht. Nur ganz einzelne anatomische Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten kommen vor, welche indeß so wenig bedeutend sind, daß sie das Auge des Nichtanatomen und Nichtkünstlers kaum wahrnimmt, während die gesammte Linien- und Flächenbewegung im Wesentlichen richtig und in der Ausführung trotz der herben Schärfe der Formenbehandlung so weit durchgebildet ist, daß selbst die in äußerst geringen Erhebungen die Oberfläche des Körpers durchziehenden Adern, wenngleich mehr in einzelnen Andeutungen als in voller Naturwahrheit ausgedrückt sind. Dennoch fehlt diesen Figuren das eigentliche pulsirende und athmende Leben, sie mögen dargestellt sein in welchem Bewegungsschema es sei. In Beziehung auf die Proportionen, welche im Ganzen normal erscheinen (7 Kopflängen), ist außer einem geringen Überwiegen der tragenden Theile, besonders des Theiles der Beine vom Knie abwärts, die Knappheit der Weichen- und Hüftpartie gegenüber der Breite der Schultern, welche die Verhältnisse der ältern Kunst bestimmt, hier noch gar wohl bemerkbar, und nicht minder die in der ältern Kunst herrschende Liebe für mächtige Muskel- und feine Gelenk- und Knochenformen. Die Nacktheit bei den männlichen Figuren erscheint durchaus als Princip, so sehr, daß von allen Personen nur der Bogenschütze

rechts, der als Nichtgrieche, als Barbar charakterisirt werden sollte, mit dem enganliegenden Lederhabit bekleidet ist, welches in der bildenden Kunst zur Bezeichnung orientalischer Völker, Skythen, Amazonen, Phryger u. s. w. gebraucht wird. Der griechische Bogenschütze ihm gegenüber ist ebenfalls und zwar mit einem als ehern gedachten Harnisch mit zwei Achselklappen und ohne Verschnürung, wie sie der Panzer des Herakles im Ostgiebel zeigt, gepanzert, und seine Rüstung ist gleichsam eine Probe des Costüms, in welchem eigentlich alle Kämpfer auftreten müßten, wenn der Künstler antiquarisch genau hätte darstellen wollen. Derselbe hat sich zu diesen Probestücken sehr verständigerweise die Bogenschützen auserlesen, die einerseits, als nicht mit Schilden versehen, des Panzers mehr bedürfen, andererseits weniger bewegt sind, als die andern Figuren. Alle übrigen Kämpfer aber sind nur mit Helm, Schild und Lanze gerüstet, ohne Harnisch, ohne Beinschienen, ohne Sandalen, also fast genau so wie nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung die griechischen Helden in der oben (S. 113 f.) besprochenen Gruppe des Onatas. Ganz bekleidet dagegen ist Athena, und zwar ganz alterthümlich mit einem feingefältelten, besonders an den Armen sichtbaren Unterkleide und einem in graden, glatt liegenden und steifen Falten bis auf die Füße reichenden Peplos, der nach der Mitte zusammengenommen und etwas aufgezogen jenen glatten Mittelstreifen bildet, den man mit Unrecht als aegyptisch angesprochen hat. Die Aegis hangt um die Schultern und über die Brust der Göttin wie ein Mantel, und ist am Rande in flachen Bogen ausgeschnitten, deren Zipfeln Schlangen oder Troddeln aus Erz angefügt waren, aus welchem Material auch das Medusenhaupt auf der Brust bestanden haben wird.

Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit und der Vortrefflichkeit in der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten und, wenngleich in gemäßigter Weise, besonders in den hochliegenden Augen, dem gekniffenen Munde und dem kleinlich harten Kinn an Statuen wie der Apollon von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, daß sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden wie bei den Gefallenen, bei der Göttin wie bei den Menschen jenes starre, einfältige Lächeln zeigen, welches am teneïschen Apollon, allerdings auffallender hervortritt, bei attischen Werken dieser Periode dagegen dem Harmodios des Kritios und Nesiotes, sofern wir aus der Nachbildung urteilen können, und selbst der Aristionstele einem, wenn auch gleichgiltigen Ernste fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln (denn so pflegt man es zu nennen obwohl es eigentlich ein Lächeln nicht ist) der Aegineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll. Allein die Fragen nach dem Grunde desselben erledigen sich bei einer geschichtlichen Betrachtung sehr einfach und kurz, während man auch auf vielen Seiten und mit vielen weit hergeholten Combinationen die Sache nicht erledigt, wenn man die Erscheinung als principiell auffaßt und aus einer Absicht des Künstlers ableiten will. Die Geschichte der bildenden Kunst Griechenlands lehrt uns, daß die gesammte ältere Kunst sich mit vollem Eifer vor Allem auf die Seite der naturwahren Durchbildung und Vollendung der äußern Form legte, und daß die Plastik an diesem bei Menschen- wie bei Thiergestalten geübten Streben so lange gleichsam mit der Zähigkeit genialer Überzeugung festhielt, bis die von ihr geschaffenen Formen als

die würdigen, natürlichen und ausreichenden Träger eines übersinnlichen, idealen Inhalts erschienen. Daß eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten läßt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine vollste Bestätigung in dem Gegensatze, den die von vorn herein transcendental angelegte und ideal gestimmte altchristliche Kunst darstellt, welche Köpfe von großer Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Körper setzt. Nun stehn aber die Aegineten mitten innerhalb der Leistungen der auf die Nachahmung der Natur gerichteten Kunst, und damit ist Alles gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit und Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, naiv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tiefsinnigen Gedanken auszudrücken wie den, daß menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fern bleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwickelung gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus nicht ideal angelegt, ja eher als dies selbst etwas realistisch gefärbt, was auch von den Körpern gilt, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die weit entfernt, über die Natur gesteigert zu sein, obwohl sie doch Heroen darstellen sollen, nicht einmal schöner als ein gewöhnlicher, regelmäßiger Menschenleib gebildet sind, in gradem Gegensatze zu den Tyrannenmördern der altattischen Künstler, welche Menschen waren und wie Heroen über die menschliche Natur gesteigert erscheinen.

In voller Strenge gilt das vorstehend Gesagte nur von den Figuren des Westgiebels, und hier muß nun auf die seit langer Zeit gemachte, dann bestrittene, neuerlich mit größerer Schärfe durchgeführte und unzweifelhaft richtige Beobachtung [75]) hingewiesen werden, daß die auch in etwas größerem Maßstabe gearbeiteten Figuren des Ostgiebels denen des Westgiebels in jedem Betracht überlegen sind, ohne gleichwohl von dem Gesammtcharaker dieser sich wie die Werke einer andern Periode zu unterscheiden. Nicht nur in der größern Fleischigkeit und Weichheit der Formen, in größerer Fülle und Elasticität der Körper, in weiterer Durchführung der Feinheiten an Adern und Sehnen, in etwas fortgeschrittener Behandlung der Gewandung, sondern in größerer Freiheit und Kühnheit der Stellungen und Bewegungen soweit sich diese beurteilen lassen und im Ausdruck der Gesichter, in diesem wenigstens zum Theil, sind die Figuren des Ostgiebels denen des Westgiebels überlegen und erscheinen wie die Hervorbringungen einer neuen Kunst auf ihrer ersten Stufe gegenüber jenen, welche den Charakter der Vollendung einer ältern Kunst an sich tragen, ein Umstand, auf welchen bei der Besprechung der kunstgeschichtlichen Stellung der Aegineten zurückzukommen sein wird. Für den Gesichtsausdruck ist besonders auf den Sterbenden (Fig. 21) zu verweisen, bei dem in dem nur gegen die Winkel hin geöffneten Munde herber Schmerz mit großer

Wahrheit ausgedrückt ist. Auch an dem Herakles kann man in dem geschlossenen Munde etwas von dem Ausdruck eifrigen Zielens erkennen, während dagegen bei dem Vorgebeugten (die Köpfe der anderen Figuren sind modern) nichts der Art, aber auch nicht ganz der Typus der Köpfe von der Westseite erkannt werden kann.

Wenn also in diesen Punkten Unterschiede zwischen den beiden Giebeln stattfinden, der östliche dem westlichen überlegen ist, so zeigt sich dagegen die materielle Technik[76]) in beiden auf gleicher Höhe, und zwar auf einer so bedeutenden, daß wir die Meisterlichkeit, mit der diese Gestalten aus dem parischen Marmor unter Anwendung aller bekannten Instrumente herausgearbeitet sind, uneingeschränkt bewundern können, wir mögen die feine Abgewogenheit der Statik in's Auge fassen, welche nur in ganz einzelnen Fällen eine Stütze oder die Befestigung eines weit vorgestreckten und belasteten Gliedes durch Metallklammern in die Rückwand nöthig machte, in der Hauptsache dagegen dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, oder die Kühnheit der Meißelführung, welche die Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, oder endlich die Feinheit der Durchführung, und zwar nicht blos an der der Beschauung ausgesetzten Vorderseite, sondern nicht minder an der Rückseite, welche den Blicken entzogen blieb, in deren fleißiger Vollendung also die Künstler nur ihrer eigenen Überzeugung genug thun wollten.

Um das Bild von der formellen Erscheinung der aeginetischen Statuen zu vollenden, muß noch bemerkt werden, daß vielfache kleine Löcher, die den Körpern eingebohrt sind, darthun, daß mancherlei Theile, wie die Lanzen, Schwerter, Bogen, Schwertriemen, die Schlangen an der Aegis der Athena und das Medusenhaupt auf derselben von Bronze und manche Theile sogar aus eigenen Stücken Marmors angefügt worden sind, und endlich ist zu erwähnen, daß sich beträchtliche Farbespuren an den Figuren gefunden haben, daß die Helme und die Schilde außen blau, die Helmbüsche und die Schilde innen roth, daß ein Köcher roth, ein anderer blau bemalt war, daß ein rother Saum das Gewand der Athena umzog, und daß ihre Sandalen, deren Riemen nur durch Farbe ausgedrückt, sowie die Plinthen ebenfalls roth gefärbt waren, während an dem Nackten, am Fleisch keine Farbe entdeckt wurde, ausgenommen an Lippen und Augen, wogegen die durchgängige Bemalung auch des Haares dadurch wahrscheinlich wird, daß einzelne Haarpartien, an einem Kopfe sogar die Hälfte des im Übrigen in Marmor ausgeführten Haares, von Erz angefügt waren.

Es erübrigt, kurz von dem Gegenstande der Gruppen und sodann von ihrer kunstgeschichtlichen Stellung zu sprechen.

Was den erstern anlangt, so ist schon oben darauf hingewiesen, daß es sich in beiden Gruppen um heroische Kämpfe handelt, was freilich allein durch den Herakles im Ostgiebel als die einzige individualisirte Figur bewiesen wird, während der orientalisch bekleidete Schütz im Westgiebel, und dessen fast ganz erhaltene nur aus ihren Fragmenten nicht zusammengesetzte Parallelfigur im östlichen auf Kämpfe mit Orientalen, d. h. hier mit Troern schließen läßt. Natürlich nicht auf irgendwelche, sondern auf solche, welche den Ruhm der alten Helden Aeginas begründen.

Gemäß diesem Princip ist man allgemein der Ansicht, daß der östliche Giebel

dem Kampfe des Herakles und seines aeginetischen Genossen Telamon gegen Laomedon von Troia gilt, bei dem allerdings Herakles der eigentliche Führer war, hier aber als Bogenschütze vom ersten Platze weichen mußte, was der aeginetische Meister klug benutzte, um den einheimischen Telamon als den Protagonisten hinzustellen. Nicht eben so einig ist man über den Gegenstand im westlichen Giebel. In der münchener Glyptothek ist derselbe als der Kampf um die Leiche des Patroklos nach der Ilias bezeichnet, während Thiersch zuerst anregte und namentlich Welcker weiter auszuführen suchte[77]), es sei nicht dieser, sondern derjenige um die Leiche des Achilleus nach der Aethiopis des Arktinos von Milet dargestellt. Es muß aber eingestanden werden, daß die für diese Ansicht aufgestellten Gründe nicht durchschlagend sind, und daß neuestens die ältere Annahme mit Glück namentlich durch Verweisung auf die Parallele des östlichen Giebels vertheidigt worden ist, in welchem der Gefallene, um den gekämpft wird, mag man ihn nun Oïkles nennen oder nicht, Aegina grade so wenig angeht, wie Patroklos, während beide Male der aeginetische Held, dort Telamon, hier sein Sohn, der gewaltige Aias, als Vorkämpfer der Griechen in harter Bedrängniß dargestellt wird, in welcher der Erfolg außerdem nur durch die Mitwirkung der Athena gesichert erscheint, der Göttin, deren Tempel diese Gruppen schmückten, und deren Eingreifen in den Kampf um Patroklos Homer (Il. 17, 544) hervorhebt, wie dasselbe allerdings auch Arktinos bei dem Kampfe um Achilleus geschildert hatte. So feiern diese Giebelgruppen dieselben Aeakiden, die Pindar als „Aeginas starke Horte" in mehr als einem Siegesliede aeginetischer Athleten preist, und deren Bilder die vereinigten Griechen zur Schlacht von Salamis herbeiholen ließen (Herod. 8, 64), in welcher den Aegineten der Preis der Tapferkeit zuerkannt wurde (Herod. 8, 93).

Eben im Bewußtsein dieser ihrer Aristie und nachdem die Persernoth von Griechenland abgewendet war, in der zweiten Hälfte der 70er Olympiaden werden nun die Aegineten den Tempel ihrer Göttin mit diesen Giebelgruppen geschmückt haben, in welchen sie die Großthaten ihrer Heroen gleichsam als Vorbilder ihrer eigenen Tüchtigkeit feiern. Über dieses Datum der aeginetischen Giebelgruppen, welches namentlich durch den entwickelten Stil der östlichen bedingt wird, ist nach früherem längerem Schwanken in der neuern Zeit und namentlich seit den feinen Erörterungen Brunns[78]) eigentlich kein Zweifel und keine Meinungsverschiedenheit mehr. Allein damit ist doch noch lange nicht Alles gesagt, was über die kunstgeschichtliche Stellung dieser merkwürdigen Werke und namentlich über das Verhältniß der beiden Gruppen zu einander gesagt werden kann und muß. Daß nicht beide von demselben Künstler herrühren können, ist nach dem früher Gesagten vollkommen augenscheinlich, und eben so gewiß ist, daß die Westgruppe alterthümlicher, herber, gebundener in den Formen ist, als die Ostgruppe, welche demnach von einem im Formalen über das Können des Meisters der Westgruppe fortgeschrittenen Künstler herrühren muß. Daneben ist nun aber ein Doppeltes zu beachten. Erstens nämlich, daß, was das Thema beider Gruppen und deren Gesammtcomposition in der vollkommenen Entsprechung anlangt, man die beiden Künstler nicht unabhängig von einander denken kann, und zweitens, was namentlich K. Lange an einer ganzen Reihe von Einzelheiten scharfsinnig und überzeugend nachgewiesen hat, daß der Künstler der Ostgruppe sich, nicht in allen Fällen mit Glück, bestrebt zeigt, innerhalb des Rahmens derselben Gesammt-

composition in den Einzelmotiven und in der Ausstattung seiner Figuren von dem Meister der Westgruppe abzuweichen und denselben zu überbieten. Faßt man alle diese Thatsachen zusammen, so wird man sich das Verhältniß der beiden Gruppen kaum anders denken können, als daß die westliche von einem ältern, die östliche von einem jüngern, bereits einer fortgeschrittenern Bildung theilhaften Meister herrührt, daß der Entwurf zu der Composition beider Giebel dem ältern Künstler zuzuschreiben ist, der aber, wir wissen nicht wodurch, an der Ausführung auch der Ostgruppe verhindert wurde. Diese fiel nun dem jüngern, wahrscheinlich durch den Willen seiner Auftraggeber an das gleiche Thema und die Parallelcomposition gebundenen Künstler zu, welcher sich bemühte, den ältern nicht allein im Formalen zu überbieten, was ihm bestens gelungen ist, sondern auch in den Einzelmotiven von dem abzuweichen, was jener in seiner Arbeit hingestellt hatte, was ihm nicht immer zum Vortheil ausgeschlagen ist. Wenn dem aber so ist, so versteht es sich von selbst, daß nicht beide Gruppen, wie Brunn meinte, gleichzeitig gearbeitet sein können, sondern daß die Ostgruppe, welche die westliche zur bestimmenden Voraussetzung hat, nicht nur von einem jüngern Künstler, sondern auch später gearbeitet worden sei, als jene. Eben so wahrscheinlich aber ist, daß zwischen der Entstehung beider Arbeiten ein sehr geringer Zeitunterschied besteht, da eine irgend längere Pause zwischen der Vollendung der ältern und dem Beginn der neuern Gruppe es schwer erklärlich machen würde, daß man bei der letztern nicht nur bei dem ganz parallelen Thema, sondern auch bei der wesentlich identischen Gesammtcomposition stehn geblieben ist. Das begreift sich wohl nur dann, dann aber auch durchaus, wenn es sich gleichsam nur um die Vollendung des unfertig hinterlassenen Werkes eines bewährten alten Meisters, nicht aber wenn es sich um eine unter veränderten Zeitverhältnissen entstandene Schöpfung eines begabten jüngern Künstlers handelt. Hier nun bestimmte Künstlernamen zu nennen, hat sein Bedenkliches. Indessen wenn man die oben S. 113 f. hervorgehobenen, mehr als oberflächlichen und gewiß nicht zufälligen Berührungspunkte zwischen der Kunst des Onatas und den Giebelgruppen in's Auge faßt, wird man unwillkürlich darauf hingedrängt, Onatas mit den Giebelgruppen in thatsächliche Verbindung zu bringen. Und eine solche Verbindung scheint recht wohl möglich. Wenn man freilich früher die östliche Gruppe mit der Kunst des Onatas, die westliche mit derjenigen des Kallon combinirte, so hat das in dem, was wir von Kallon wissen, durchaus keinen Boden. Anders aber steht die Sache, wenn man den westlichen Giebel und damit die Erfindung des Ganzen mit Onatas zusammenbringt, wie ja auch das, was wir von der Kunst des Onatas wissen, sich genauer zum West- als zum Ostgiebel in Parallele stellt. Wenn sich nun, wie früher bemerkt, für Onatas kein jüngeres Datum als Ol. 79 nachweisen läßt, während der Beginn der Arbeit an den Giebelgruppen mit Wahrscheinlichkeit auf Ol. 76, 4 bis 77, 1 oder 2 berechnet werden kann, so scheint es nicht unmöglich, daß der Tod den Meister von der Arbeit vor ihrer Vollendung abrief. War dem so, so läßt sich auch für den jüngern Künstler, welcher der West- die Ostgruppe nach dem Plane des ältern hinzufügte, ein Name mit größerer Wahrscheinlichkeit nennen, als andere. Kalliteles nämlich, der Sohn, Schüler und Gehilfe des Onatas (oben S. 116). Denn es ist klar, daß kaum ein anderer sich besser zum Fortsetzer des unterbrochenen Werkes eignete und daß grade für Kalliteles außer etwa dem Willen der Besteller noch das Pietätsverhältniß zu seinem Vater be-

stimmend auf die Wiederholung derselben Composition mit den oben bemerkten kleinen Variationen hinwirken mußte. Sollte aber dem Einen und dem Andern Kalliteles nicht bedeutend genug erscheinen, um ihm eine Arbeit wie den Ostgiebel zuzutrauen, so ist nicht allein daran zu erinnern, daß, wenn nicht Kalliteles angenommen wird, irgend ein Anonymus für denselben einzutreten hätte, sondern auch daran, daß, wenn uns Onatas bedeutend erscheint, dies lediglich den Nachrichten des Pausanias zu verdanken ist, da außer diesem kein antiker Schriftsteller von Onatas Notiz genommen hat. Bei alledem soll mit der Nennung der beiden Namen nur eine das Verhältniß der Giebel zu einander deckende Möglichkeit, keine Behauptung aufgestellt werden.

Gegenüber diesem in jedem Betracht höchst bedeutenden Denkmale altgriechischer Bildnerkunst erscheinen die meisten anderen Monumente dieser Zeit wenig bedeutend, und der Betrachter hat ein Gefühl von Entsagung, indem er von diesen Gruppen von Marmor sich zu den Kunstwerken wenden soll, die zum Theil aus sehr bescheidenen Reliefen von gebranntem Thon bestehn. Dennoch achte er dieselben nicht für unwichtig; sie sind es schon deshalb nicht, weil sie uns verbürgen, daß und wie weit die Kunst damals verbreitet und Allgemeingut geworden war, und uns so zeigen, daß Werke, wie die aeginetischen Giebelgruppen, nur die reifsten Blüthen, nicht die einzigen Sprossen des sich weiter und weiter verästelnden Baumes der Kunst sind.

Bleiben wir zuerst bei Aegina stehn. Auf dieser Insel ist ein merkwürdiges Relief von gebranntem Thon gefunden[79]), das heißt ein Relief ohne Grund, halberhobene Figuren, welche bestimmt waren auf irgend einen Gegenstand, vielleicht einen Sarkophag, als Ornament befestigt zu werden. Die Deutung dieses Kunstwerkes, welches eine Frau darstellt, die, von dem geflügelten Eros begleitet, einen Greifenwagen besteigt, ist zweifelhaft, O. Müller erklärte die Frau für die hyperboreïsche Artemis, Welcker, der das Monument zuerst herausgegeben hat, erkennt die auf Aegina hochverehrte Hekate, begleitet von Eros, der ihr Sohn heißt. Dem Stile nach läßt sich das Relief mit einer Reihe ähnlicher von der Insel Melos vergleichen, auf welche wir unten zurückkommen werden, nur scheinen die Formen des aeginetischen Reliefs schärfer, knapper und etwas härter als diejenigen der melischen, so daß ein localer Ursprung auf Aegina immerhin möglich erscheint.

Wenden wir uns von Aegina in

b) die Peloponnes,

wo freilich, wie schon früher bemerkt, unsere Ausbeute nur eine sehr geringe ist, und wo namentlich aus den Hauptorten der Kunst, Argos und Sikyon, bisher kein sicher beglaubigtes Monument aus dieser Periode bekannt geworden ist. Von statuarischen Werken peloponnesischer Kunstschulen würde eine höchst merkwürdige Bronzestatue im Louvre hier einzufügen sein, die ich für sicher echt alterthümlich, nicht für nachgeahmt halte, und von der angenommen wird, daß sie in der Peloponnes gemacht worden sei; jedoch ist dieselbe, welche in der Haltung wesentlich mit dem kanacheïschen Apollon übereinkommt, nicht in der Peloponnes, sondern bei Piombino gefunden worden, und so erscheint es rathsam, dieselbe einstweilen unter den Originalen unbestimmten Locals zu behandeln. Und somit bleibt an dieser Stelle nach einer flüchtigen Erwähnung eines neuerdings auf der Stätte des alten

Tegea gefundenen, wahrscheinlich sepulcralen Relieffragmentes[80]), das stilistisch lebhaft an die oben besprochenen spartanischen Reliefe erinnert, nur die Betrachtung eines peloponnesischen Kunstwerkes übrig, das ich, obgleich es von Anderen[81]) aus schwerlich zureichenden Gründen für nachgeahmt alterthümlich erklärt worden ist, mich nicht entschließen kann, als echt aufzugeben, es müßte denn eine sehr frühe Nachahmung zu verstehn sein, nämlich des bei Korinth gefundenen Reliefs von einem Tempelbrunnen, welches im Privatbesitze Lord Guilfords in London ist. Den Tempelbrunnen oder richtiger die Mündung desselben, das Peristomion, haben wir uns in Gestalt einer marmornen flachen Trommel zu denken, durch welche die Schöpfeimer hinabgelassen wurden und deren äußere Fläche das in der beifolgenden Figur 22 des beschränkten Raumes wegen in zwei Hälften mitgetheilte Relief schmückt. Dasselbe stellt einen Zug von sieben rechtshin schreitenden und drei entgegenkommenden Gottheiten dar. Der Gegenstand dieses Zuges ist verschieden aufgefaßt worden, von den meisten Erklärern jedoch wohl richtig[82]) in dem Sinne, daß wir die Vermählung des Herakles mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend, zu erkennen haben, diese von den Dichtern seit der Odyssee nicht selten gefeierte große Thatsache, welche für Herakles die eigentliche Gewähr seiner Aufnahme unter die Götter nach mühseligem Erdenwallen enthält. Genauer gesprochen handelt es sich um den Act der Übergabe (ἔκδοσις) der Braut an den Bräutigam von Seiten der Eltern, als den eigentlichen Abschluß der Hochzeitscäremonien. Bräutigam und Braut sind also die Hauptfiguren. Den hier bärtig dargestellten Bräutigam Herakles erkennen wir leicht an seiner gewöhnlichen Tracht, Löwenfell, Keule und Bogen. Er schreitet von rechts her der Braut entgegen, geleitet von seiner Schutzgöttin Athena, die ihn vom oetaeischen Scheiterhaufen emporgeführt hat zur göttlichen Herrlichkeit, und die passend auch hier ihm als friedliche Führerin mit gesenkter Lanze, den Helm auf der Hand voranschreitend, wo es sich um Besiegelung seiner Gottheit handelt. Begleitet wird Herakles von seiner Mutter Alkmene, die ihm in die Unsterblichkeit gefolgt, eine passende und selbst betheiligte Zeugin des hier sich vorbereitenden Actes ist, auch abgesehn davon, daß sie als die Mutter nach den Sitten der Griechen bei des Sohnes Hochzeit kaum fehlen darf. Als Mutter, als Matrone bezeichnet sie die reiche und dichte Tracht, welche nur noch bei einer Figur des Reliefs, der Mutter der Braut, so wiederkehrt. Größeres Interesse als der Bräutigam mit den Seinen bietet uns die Braut, welche mit ihrer nächsten Umgebung in der letzten Gruppe von drei Personen so gebildet ist, daß wir nicht gar Manches aus der alten Kunst dieser Erfindung an die Seite setzen mögen. Die mittelste Figur ist die gesenkten Hauptes verschämt einherschreitende Braut Hebe, welche als Göttin der Jugendblüthe eine in der rechten Hand gehaltene, leider verstümmelte Blume bezeichnete. Geführt wird sie, oder leise gezogen, von Aphrodite, der Göttin der Liebe, deren Werke dies sind, Braut und Bräutigam zusammenzugeben, und die sich mit irgend einem freundlichen Zuspruch zu der Zögernden zurückwendet. Ist schon dieses richtig und schön gedacht, so ist das noch viel mehr der Fall mit der dritten Figur, der Göttin der Überredung Peitho, welche mehrfach bei derartigen Gelegenheiten mit Aphrodite zusammen handelt. Hier legt diese der Braut die Hand mit neckischer Zutraulichkeit auf den Arm als wollte sie sagen: geh nur! und drängt sie leise, leise vorwärts, während sie das Haupt wegwendet, wie um ein Lächeln des Triumphes zu verbergen, und durch das graciöse Anfassen des Gewandes sich als eine tän-

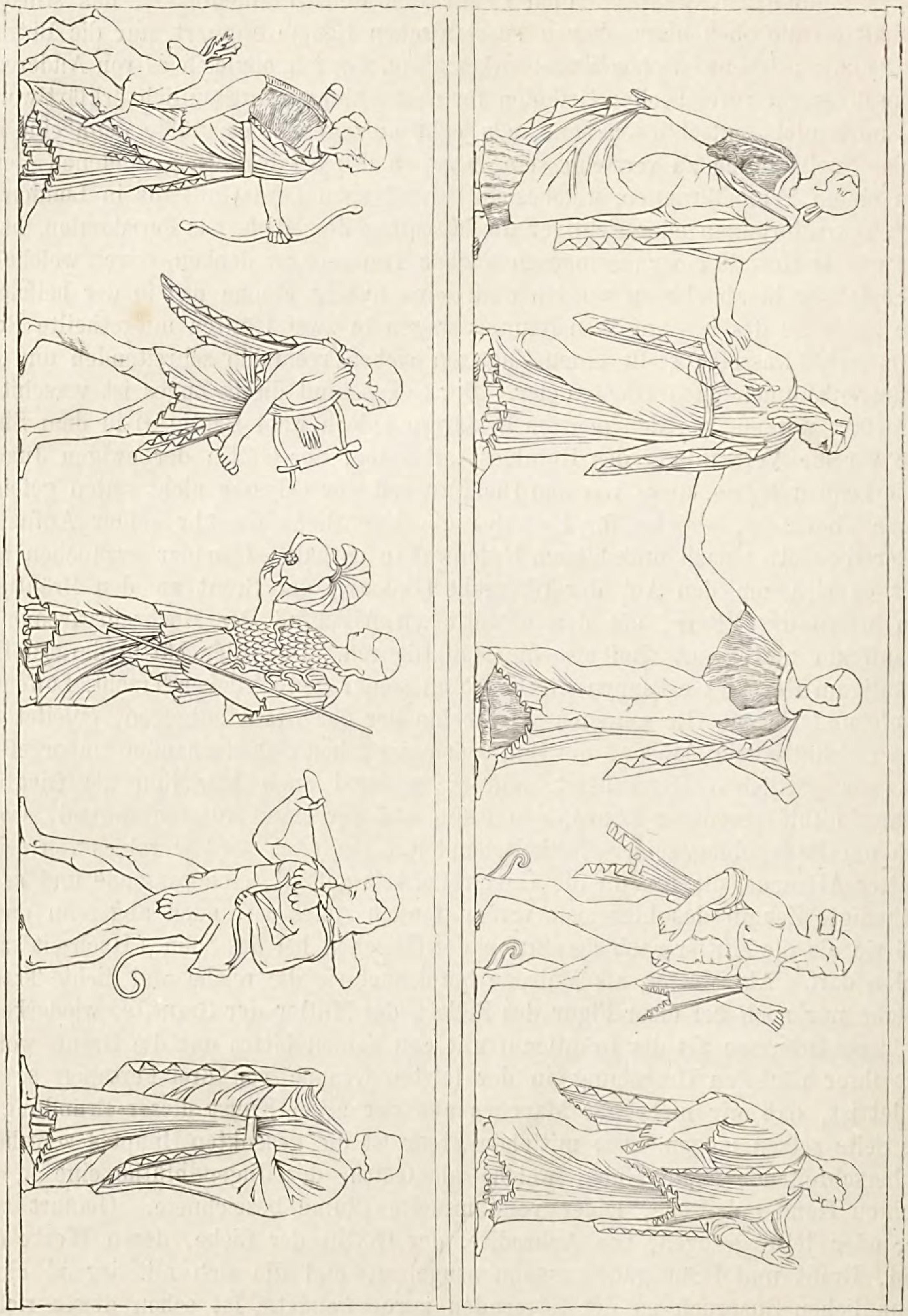


Fig. 22. Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen.

delnde Peitho zu erkennen giebt, die schon gesiegt hat, sobald die Scheu im Gemüthe der Braut mit ihr den Kampf nur eingeht. Dieser in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bedeutung köstlich erfundenen Gruppe schreiten vier Personen im Zuge voran; zuvörderst Apollon, dem seine Schwester Artemis folgt; Beide sind bekannte Hochzeitsgötter, Apollon außerdem noch hier, wie in ähnlichen Fällen,

der musikalische Führer des feierlich taktvoll einherschreitenden Zuges. Daß die nächste Person die Mutter der Braut, Hera sei, ist schon oben angedeutet, und so bleibt nur noch zu bemerken, daß der ihr folgende Hermes den Vater Zeus vertritt, für den es sich nicht schicken würde, in einem solchen Zuge, in dem er nicht die Hauptperson ist, unter anderen Göttern mitzuschreiten, und der deshalb seinen Sohn und Boten gesandt hat, seinen Willen zu verkündigen und in's Werk zu setzen.

Es ist nicht leicht, den Stil dieses Monumentes in einem kurzen und doch genauen Ausdrucke zu bezeichnen, insofern derselbe auf der Grenze zwischen alterthümlicher Gebundenheit und freier Anmuth steht, und insofern sich diese Mittelstellung sowohl auf die Composition im Ganzen wie auf die Figuren im Einzelnen, ihre Stellungen und Körperformen, die Behandlung des Umrisses und der Fläche, des Nackten wie der Gewandung erstreckt. An der gesammten Composition erscheint alterthümlich das reihenweise Einherschreiten der Figuren in ziemlich gleichmäßigen Zwischenräumen, und die feierlich processionsmäßig abgewogene Bewegung der meisten; frei, anmuthig und ganz originell componirt ist die schöne Gruppe der Braut und ihrer Geleiterinnen, und sind die völlig individuell aufgefaßten Stellungen dieser Personen. Die Körperformen finden wir, soweit sich über diese und die übrigen stilistischen Eigenthümlichkeiten nach den Zeichnungen urteilen läßt, durchaus mit Verständniß dargestellt, und doch sind noch die Spuren jenes Gegensatzes großer Kräftigkeit in den breiten Muskelpartien und großer Feinheit in der Gelenkbildung bemerkbar, welche uns bei allen archaischen Monumenten begegnen. Jedoch fehlt auch den Körperformen der einzelnen Personen die Individualität keineswegs, und die breiten matronalen Formen der Alkmene und Hera, besonders der letztern, unterscheiden sich ebenso sehr von der Schlankheit der jungfräulichen Göttinnen, besonders der Artemis und Peitho, wie sich der durchaus robuste und gedrungene Körperbau des Herakles mit der hochgewölbten Brust und den mächtigen Schultern von der feinen Jünglingsschönheit des Apollon unterscheidet. Alterthümlich ist im Umriß besonders das in spät nachgeahmt alterthümlichen Werken gewiß nie nachweisbare, für echt archaische dagegen charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, sowie eine daraus hervorgegangene gewisse Gezwungenheit in den Linien der Beine; ganz frei ist dagegen die Führung des Conturs in den oberen Partien der Körper, namentlich in den Armen. Die Flächenbehandlung erscheint sorgfältig genug, um den Eindruck des Naturgemäßen zu machen, doch nirgend so weit geführt, daß dem Gesammteindruck des ruhigen Reliefstils dadurch Eintrag geschähe. Alterthümlich sind die Gewänder, und zwar insofern durchgängig, als die Gewandung bei keiner Figur zu einer ausdrucksvollen Drapirung sich erhebt, es sei denn, daß man die Entfaltung des Obergewandes bei Alkmene und das Aufziehn des Gewandes bei Peitho als die Anfänge einer solchen ansprechen wollte. Trotzdem sind wesentliche Verschiedenheiten in der Behandlung der Gewänder unverkennbar; das in Zipfeln mit Zickzackfalten steif flatternde Chlamydion des Hermes, das Gewand des Apollon, die Gewänder der Artemis, Hera, Athena, Alkmene, endlich der Aphrodite und Peitho, an welcher letztern besonders die sorgfältige Nachahmung des feinern und gröbern Stoffes zu bemerken ist, bilden eine Stufenfolge von alterthümlicher Steifheit zu einer beinahe freien und fließenden Behandlung. Die Köpfe endlich sind leider zu sehr zerstört, um uns ein specielleres Urteil zu ge-

statten; aber trotzdem ist ein feiner Umriß in den Gesichtern des Apollon, der Artemis, auch etwa noch der Athena und Hebe augenfällig. Am meisten zu bedauern ist die Zerstörung der Köpfe bei Peitho und Aphrodite, weil uns durch dieselbe die Antwort auf die Frage unmöglich wird, ob der Künstler bereits bis zur feinern Darstellung seelischer Bewegungen in den Gesichtern durchgedrungen war. War dies aber auch nicht der Fall, so scheint es doch, daß ein ruhiger Ernst an die Stelle des starren Lächelns der aeginetischen Giebelstatuen getreten ist. Im Ganzen ist über dies Relief der stille Zauber ausgegossen, der auch aus anderen Werken des reifen Archaismus wirkt und der wesentlich darauf begründet ist, daß wir im Ganzen wie im Einzelnen dieser Arbeit einen aus voller Überzeugung und mit Zusammennahme aller seiner Kräfte liebevoll schaffenden Künstler, daß wir wirklichen Stil, nicht die Manier eines Nachahmers erkennen, der aus eigener oder im Auftrage fremder Willkür in Formen schafft, die nicht seiner eigenen Anschauung und Überzeugung entsprechen.

Kunstwerke, wie dieses, sind gleichsam die ersten bescheidenen Blumen des Frühlings der Kunst, welche auf einen Sommer voll Glanz und Duft verheißungsvoll hinweisen.

Die Besprechung dieses reif archaischen korinthischen Kunstwerkes mahnt an ein viel älteres von dem höchsten Interesse aus der Tochterstadt Korinths, Kerkyra (Corfu). Es ist dies der jetzt im königl. Palaste daselbst aufbewahrte liegende Löwe, den Fig. 23 nach einer Photographie darstellt[83]). Derselbe wurde

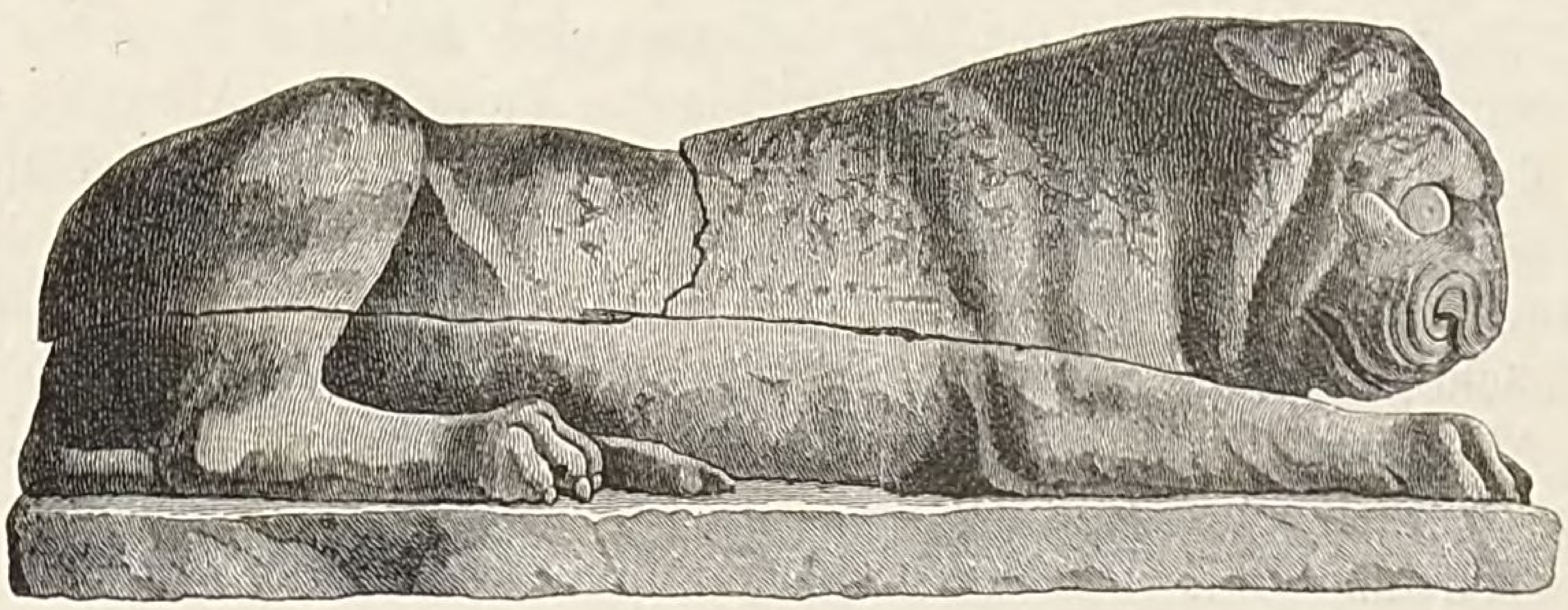


Fig. 23. Liegender Löwe vom Grabe des Menekrates in Kerkyra (Corfu).

neben dem Grabmal des Menekrates gefunden, dessen vielbesprochene Inschrift sicher aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammt, und es kann nur geringem Zweifel unterliegen, daß der Löwe als Aufsatz zu eben diesem Grabe gehört hat, wonach wir in ihm ein ziemlich sicher datirtes Werk aus dem Ende der 50er, spätestens dem Anfange der 60er Olympiaden besitzen. Dasselbe zeigt, wie die gleichzeitige korinthische Vasenmalerei, starke Reminiscenzen orientalischer, besonders assyrischer Formenauffassung sowohl in der stark stilisirten Behandlung des Kopfes wie in der geringen Entwickelung der Mähne, derentwillen man das Thier mit Unrecht für eine Löwin erklärt hat. Auch in der mächtigen Gestaltung der Tatzen und in der ganzen regelmäßigen Lagerung des Körpers kommt der Löwe von Kerkyra mit gewissen bronzenen Löwen aus Niniveh überein, welche als Gewichte gedient haben und deren eine ganze Sammlung größerer und kleinerer im Britischen Museum ist. Dennoch wird man bei dem marmornen Monumente von Kerkyra um so weniger an ein Importstück orientalischer Kunst zu

denken haben, als zu der Zeit, wo dasselbe entstand, die assyrische Kunst bereits seit einem Jahrhundert zu Grunde gegangen war (oben S. 21). Wir haben es also mit einer an orientalische Vorbilder angelehnten altgriechischen Arbeit zu thun, zwischen der und orientalischen Werken sich auch mancherlei feinere Verschiedenheiten nachweisen lassen und bei der als für die Geschichte der griechischen Plastik besonders wichtig und interessant der hohe Grad von Naturwahrheit hervorzuheben ist, welcher sich mit der im Allgemeinen stilisirten Wiedergabe des thierischen Körpers verbindet. In seiner ganzen strengen Vortrefflichkeit ist dieser hocharchaische Löwe, welcher uns auch die attische Löwin des Amphikrates (oben S. 117) vergegenwärtigen kann, ein neues Beweisstück dafür, wie weit die altgriechische Kunst in der Auffassung und Wiedergabe thierischer Formen fortgeschritten war, als sie sich in der Darstellung des Menschen von einer gewissen Befangenheit noch nicht freigemacht hatte.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach

c) Attika,

welches wir in der Periode der 60er und 70er Olympiaden in die historisch überlieferte Kunst bedeutend genug eintreten sahen. Der Boden Attikas, seit der Gründung des Königreichs Griechenland mannigfaltig, wenngleich noch immer nicht erschöpfend durchforscht, hat uns, so gewaltig die Perserinvasion unter dem Bestande der archaischen Kunst zerstörend gewirkt hat, nicht wenige Denkmäler alterthümlicher Kunstübung, wenngleich allermeist nur Bruchstücke, geliefert, unter denen zum großen Glück wenigstens einige, sei es durch den Schriftcharakter der mit ihnen verbundenen Inschriften, sei es durch andere Umstände als mehr oder weniger genau datirte gelten dürfen und uns somit einen festen Anhalt zur Bestimmung wenigstens eines guten Theiles der an sich undatirten darbieten. Nichtsdestoweniger ist die Zeit für eine abschließende Geschichte altattischer Kunst wohl noch nicht gekommen; am wenigsten aber kann eine solche außerhalb Athens geschrieben werden, da von den Monumenten erst ein verhältnißmäßig geringer Theil durch Abgüsse oder genügende Abbildungen allgemein bekannt ist. Es kann deswegen hier auch nur eine Auswahl altattischer Sculpturen genauer besprochen werden[84]).

Unter den statuarischen Werken hat eine an der Nordseite der Akropolis gefundene, allerdings leider stark fragmentirte Athena (Fig. 24) schon deswegen den ersten Platz einzunehmen, weil die schon früher als möglich ausgesprochene Zurückführung derselben auf Endoios (s. oben S. 116 f.) neuerdings wenigstens mit Wahrscheinlichkeitsgründen unterstützt worden ist[85]). Aber auch abgesehn davon nimmt diese Statue, deren Abbildung freilich noch zu wünschen übrig läßt[86]), ein bedeutendes Interesse in Anspruch, welches durch eine Vergleichung mit den sitzenden milesischen Statuen (Fig. 11) nur gesteigert werden kann.

Zu einer solchen Vergleichung fordert nämlich die im Ganzen verwandte Composition, das ruhige Dasitzen unserer Athenastatue und jener milesischen Figuren um so mehr heraus, da beide Kunstwerke dem ionischen Stamme ihre Entstehung verdanken und, wenn die attische Statue auf Endoios zurückgeht, gleichzeitig, auf keinen Fall aber in einer wesentlich verschiedenen Periode entstanden sind. Kaum aber haben wir die Vergleichung begonnen, so werden wir uns der bedeutenden Überlegenheit der Athena über die milesischen Statuen und selbst die jüngste und entwickeltste derselben bewußt. Dort ein völlig regungsloses und absolut symmetri-

sches Sitzen mit neben einander stehenden Füßen und auf den Schenkeln aufliegenden Händen, wobei Figur und Sitz auch formal wie aus einem Stück zu bestehn scheinen; hier dagegen ist der Körper etwas zurückgelehnt, waren die, jetzt allerdings abgebrochenen Arme, und zwar nicht einmal gleichmäßig, zum Halten von Attributen, gehoben und an die Stelle des geschlossenen Niedersetzens der Füße ist eine ganz individuelle Stellung des halb angezogenen rechten Beines getreten, dessen Fuß mit den gebogenen Zehen den Boden nur leicht berührt, so daß wir durchaus den Eindruck bekommen, daß die Göttin auf ihrem Sitze Platz genommen hat und ihn auch wieder verlassen könnte. Und während dort bei den älteren Figuren die Kleidung fast faltenlos, in den Säumen nur wenig abgehoben die Körper eng umgiebt, ohne gleichwohl deren Formen und Bewegung durchfühlen zu lassen, und auch bei der jüngsten ein organisches, den Gesetzen des Stoffes und der Bewegung folgendes Leben der Gewandung erst beginnt, treten hier bestimmt geformte Falten auf, erscheinen die bewegten Glieder, namentlich

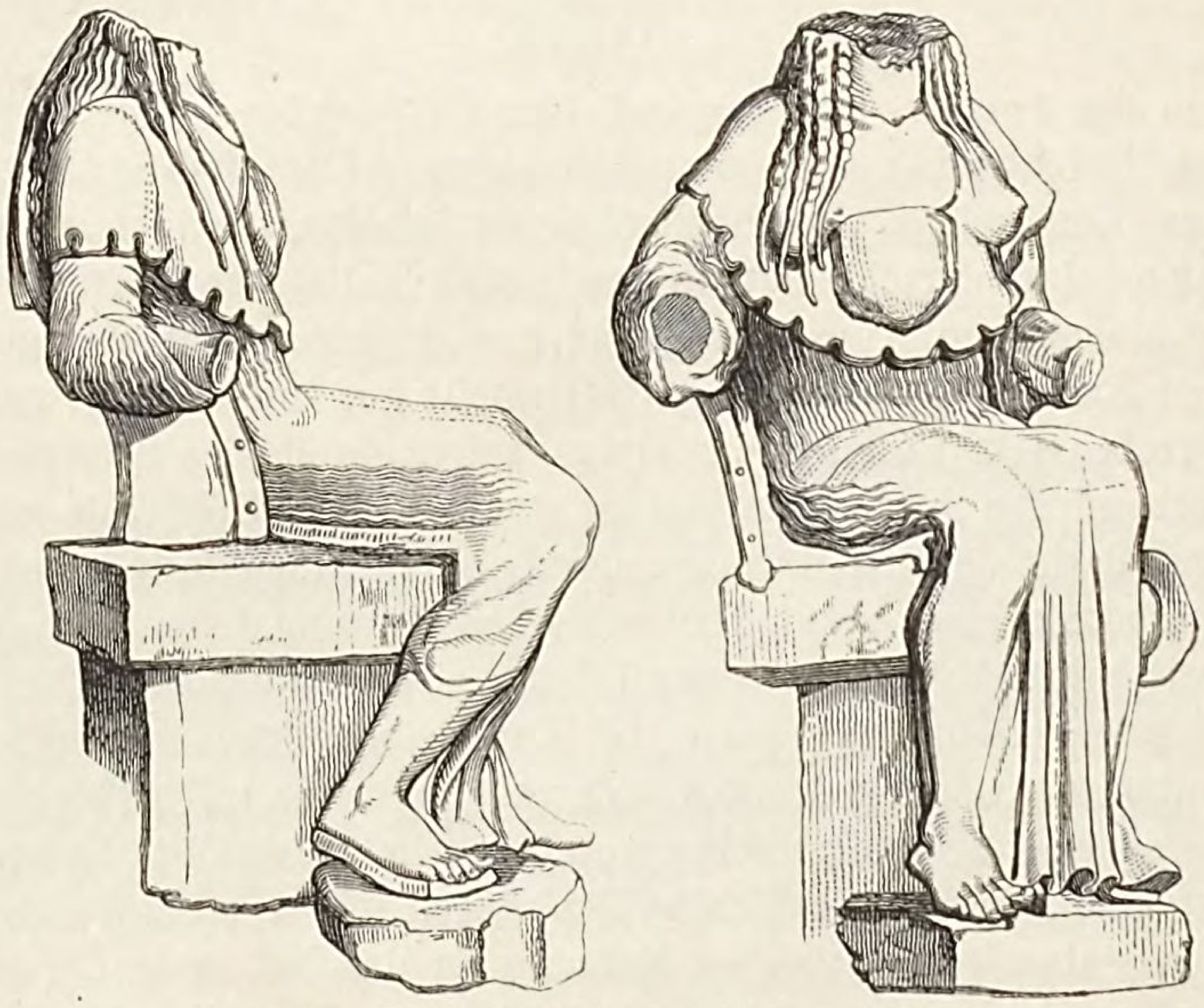


Fig. 24. Sitzende Athenastatue aus Athen.

die Beine, in der Gewandung, deren Motive sie bestimmen, und ist der Stoff als solcher, wenngleich in conventioneller Weise, durch feine neben einander verlaufende gewellte Linien ausgedrückt, durch welche man (auch in anderen Fällen) den Effect der weichen Textur feinen Wollengewebes wiederzugeben strebte. Und daß auch die Formen des Rumpfes, Busen und Leib hier ungleich lebensvoller gestaltet sind, zeigt selbst die oben stehende, natürlich zur Vermittelung feinerer Anschauung sehr ungenügende Zeichnung, sowie auch, daß in der Behandlung der auf die Schultern und die Brust herabfallenden Lockensträhnen wenigstens ein Anfang zu naturgemäßer Bildung des Haares gegeben ist. Der Saum der kragenartig wie bei der aeginetischen Pallas die Schultern umgebenden Aegis, deren Fläche bemalt gewesen sein wird, zeigt viele eingebohrte Löcher, in denen Schlagen oder Quasten von Erz angebracht waren, wie ein ehernes Gorgoneion ohne Zweifel mitten auf derselben auf einer im Marmor ausgesparten Erhebung aufgeheftet war. Auch

die Attribute, wenigstens das der linken Hand, waren von Erz, wie ein Loch zur Befestigung an der linken Seite des Sitzkissens zeigt. Das ganze Werk aber steht vor uns als ein Denkmal der alten Kunst, welche durch das Herkommen in den Hauptsachen gebunden, in Einzelheiten bereits die ersten Schritte auf der Bahn lebensvoller Freiheit gethan hat.

In mehr als einer Hinsicht steht den milesischen Statuen noch näher als die eben besprochene Athena eine nur in ihrer untern Hälfte erhaltene, nicht ganz lebensgroße, auf einem zierlich ausgearbeiteten Throne sitzende weibliche Figur[87]. Einmal darin, daß dieses Fragment, welches durch kein entscheidendes Merkmal als dasjenige eines Götterbildes bezeichnet wird, wie die milesischen Statuen ein Porträt wenigstens gewesen sein kann, sodann aber auch in der Composition, insofern die erhaltene linke Hand ungefähr eben so auf dem Schenkel liegt wie die Hände bei den milesischen Statuen durchgehends. Nichtsdestoweniger unterscheidet sich auch dieses attische Fragment zu seinem Vortheil von jenen Statuen sowohl durch die Art, wie das Sitzen wenigstens einigermaßen mehr als eine spontan angenommene Stellung behandelt, die Figur nicht ganz in dem Maße wie die milesischen mit ihrem Sitz als ein untrennbares Ganze erscheint, wie auch insbesondere durch die Behandlung der Gewandung, welche, obwohl in graden und steifen Falten über die Knie und zwischen den Beinen herabhangend, doch durchgängig mindestens so viel von dem Ausdruck eines beweglichen und eigenthümlichen Stoffes an sich trägt, wie die am besten gelungenen Stücke der Gewandung an der jüngsten der milesischen Figuren. An dem hohen Alter des athenischen Fragmentes aber kann, obwohl sich dasselbe nicht bestimmt beweisen läßt, verständigerweise kein Zweifel sein.

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang ein bisher unedirter, aber in Gypsabgüssen verbreiteter hocharchaischer Athenakopf, kenntlich an dem ihn dicht umschließenden attischen Helm, dessen emporstehendes vorderes Schild- oder Kranzstück (ähnlich wie bei den Athenaköpfen Denkm. d. a. Kunst II. 198 f u. g, 199 u. 199 a), wie eine Reihe von Bohrlöchern zeigt, aus einem eigenen Stück angesetzt und möglicherweise (wie bei dem Athenakopf a. a. O. 199 u. sonst) mit einem Gorgoneion verziert war. Obgleich dieser Kopf mit der oben besprochenen Statue nicht zusammengehört, kann doch an seinem wesentlich gleich hohen Alter nicht wohl gezweifelt werden, wenn man die Entwickelung des Gesichts an den demnächst zu besprechenden Stelenreliefen vergleicht. Ein ganz besonders merkwürdiges Seiten- oder Gegenstück aber bildet dieser Kopf zu dem weiterentwickelten unter den altephesischen Fragmenten (oben S. 96), welcher doch nicht jünger sein kann, als der Anfang der 60er Oll. Gemeinsam mit jenem altephesischen Kopf hat unser attischer die Behandlung des Haares über der Stirn in zackigen Wellenlinien und den großen, scheibenförmigen Ohrring, endlich die verständnißvolle Organisation von Knochenbau und Weichtheilen, obgleich er hierin dem ephesischen Kopfe einigermaßen überlegen ist. Ganz verschieden dagegen ist die Darstellung des Auges; dort in Sonderung von Lidern und Augapfel plastisch kaum angedeutet und wesentlich auf die Ausführung durch Malerei berechnet, hier in der allerschärfsten Weise plastisch aus- und durchgeführt; das ganze Auge, mit etwas höher stehenden äußern Winkeln merklich unter den Superciliarbogen versenkt und tief hinter dem kräftigen Nasenansatz zurückliegend, der Augapfel in verticaler und horizontaler Richtung stark gerundet, groß, etwas dick und schwer, die Lider kräftig vorspringend, mit einer eigenen leisen Furche von ihm abge-

hoben. Dies Alles im Gegensatze zu den ohne Zweifel unter dem Einfluß orientalischer Kunst stehenden altmilesischen, altephesischen und kyprischen Köpfen und ebenso zu den älteren aeginetischen, dagegen in Übereinstimmung mit den attischen Reliefköpfen und hinüberleitend zu der stark stilisirten Behandlung des Auges mit weit vorspringenden, sogar etwas umgestülpten Lidern, welche der Kopf des Harmodios, nächst ihm derjenige der farnesischen Hera und später noch mehr als ein Kopf des strengen und des hohen Stiles zeigt[88]). Schließlich sei noch mit einem Wort hervorgehoben, daß von dem spätern Idealtypus der Athena, wie derselbe wohl hauptsächlich in der Schule des Phidias entwickelt worden, in dem archaischen Kopfe noch keine Spur erkennbar ist.

Zu den bekleideten weiblichen Statuen bildet als nackte männliche ein willkommenes Gegenstück das Fragment eines ein Kalb oder Rind tragenden, mit einem individuellen, mythologischen Namen (Hermes) schwerlich zu belegenden Mannes von hymettischem Marmor, dessen Obertheil im Anfange des Jahres 1864 auf der Ostseite der Akropolis und dessen Untertheil erst ein Jahr später gefunden worden ist (Fig. 25)[89]), und an dessen echter Alterthümlichkeit nicht gezweifelt werden kann. Die Gestalt, deren gleichmäßig bewegte Arme auf der Brust die Füße des in mehrfach wiederkehrender Art um den Nacken gelegten Thieres halten, steht grade aufrecht und ist in einer ganz eigenthümlichen Weise mit einem an weiches Leder erinnernden Stoffe so bekleidet, daß dieser vom Rücken her über die Schultern gezogen die Oberarme bedeckt und dann an den Seiten in der Art herabhangt, daß er nur den Leib nackt erscheinen läßt. Hierauf zu achten, was nicht von Anfang an geschehn ist, ist um so wichtiger, als, wenn man die glatt bedeckten Theile von den entblößten nicht gehörig unterscheidet, die Durchbildung des Nackten besonders am Rücken und an den Oberarmen merkwürdig oberflächlich erscheinen würde, während sie da, wo es sich in der That um das Nackte handelt, an den Unterarmen und am Leibe sogar dem Apollon von Tenea überlegen ist, wogegen der Hals, unförmig lang und dick gerathen, an die wenig durchgebildeten Formen des Halses jener Statue erinnert. Hier wie dort erkennen wir also eine Grenze im Vermögen des Künstlers, dem die schärfer modellirten Theile besser als diejenigen gelangen, deren Flächenbewegung feiner ist. Auch der keilbärtige Kopf mit seinem breiten grinsenden Munde und den starren, hochliegenden, zur Einfügung des Augensternes aus anderem Material aus-

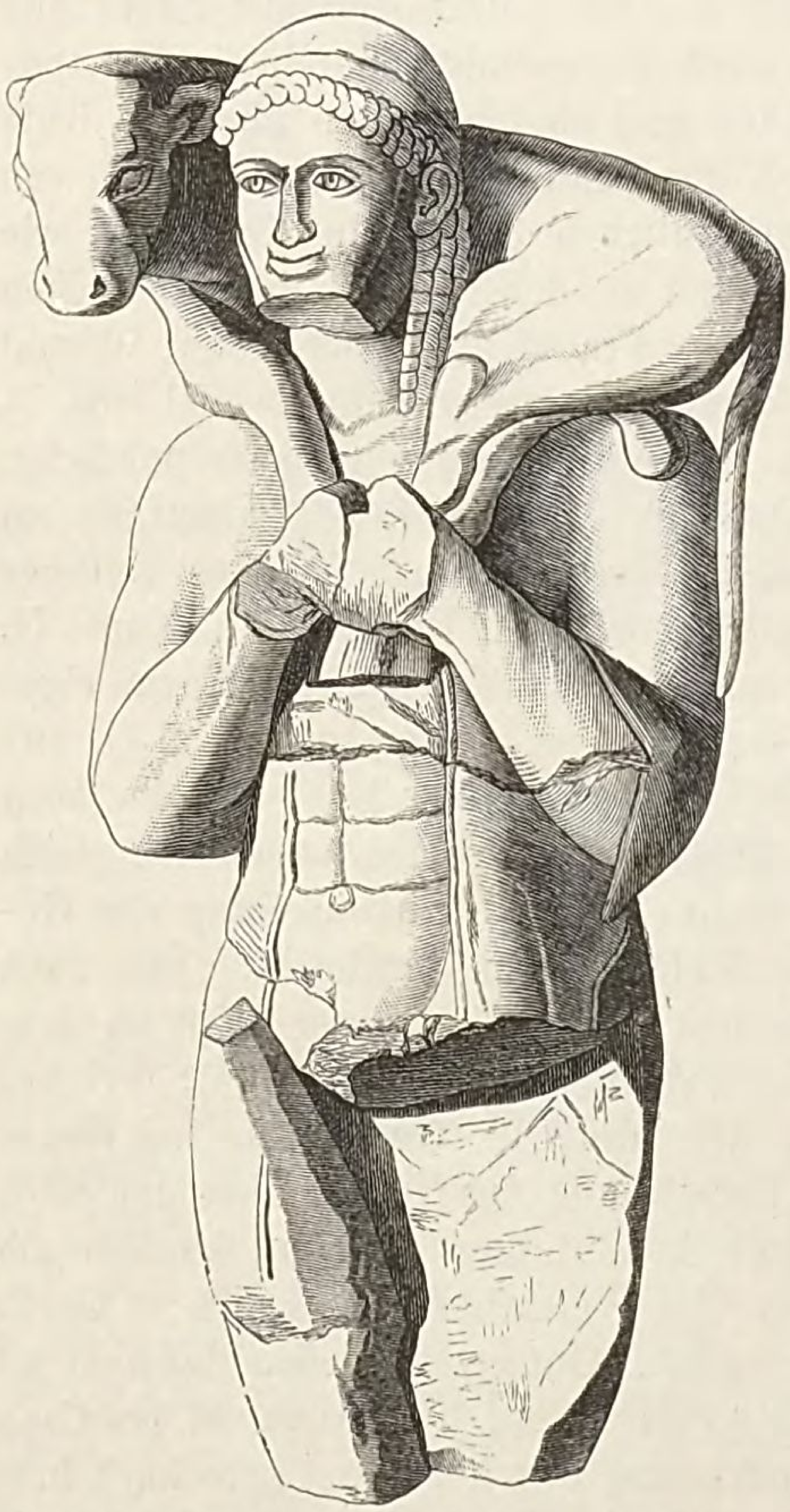


Fig. 25. Kalbtragender Hermes aus Athen.

gebohrten Augen, den häßlich großen Ohren nebst den Haaren, welche die Stirn in Ringellöckchen umgeben und an den Seiten des Halses in den bekannten Buckelsträngen älterer Sculpturen herabfallen, ist demjenigen des teneïschen Apollon nicht überlegen, wenngleich von wesentlich anderem, viel weniger unmittelbar auf Holzschnitztechnik zurückweisendem Charakter. Die obere Schädelfläche ist ganz glatt gearbeitet wie der Bart, scheint aber, während dieser ohne Zweifel bemalt gewesen ist, mit einer metallenen Kappe (κυνῆ) bedeckt gewesen zu sein, auf deren Befestigung ein mit Blei ausgefülltes Loch oben auf dem Kopfe hinweist. Sehr bemerkenswerth ist der Umstand, daß der Körper des Thieres, dessen Kopf an dem seines Trägers wie vertraulich anliegt, so arg verzeichnet und unverstanden die in eine Masse zusammengezogenen Beine, namentlich die vorderen sein mögen, dem Körper des Mannes überlegen gearbeitet und in der That nicht allein mit großer Treue charakteristischer Auffassung, sondern in sehr weicher und organischer Modellirung ausgeführt ist. Eine ähnliche Erscheinung von Ungleichheit der Behandlung bei menschlichen und thierischen Körpern in ein und demselben Kunstwerke, auf welche bereits bei den selinuntischen Metopen und den altephesischen Sculpturen aufmerksam gemacht wurde, wird uns noch mehrfach begegnen und soll weiterhin etwas näher erörtert werden.

Unter den alterthümlichen attischen Reliefen gebührt die erste Stelle den Grabstelen, von welchen die zuletzt bekannt gewordene in zwei Fragmenten im Jahr 1873 unter den Trümmern der themistokleïschen Mauer gefunden worden ist, ein monumentaler Beleg zu dem, was Thukydides (1, 93) von dem eiligen Aufbau dieser Mauer berichtet, bei dem unter anderen bearbeiteten Steinen auch „viele Stelen von Grabmälern“ mit hineingebaut wurden. Wenn hierin ein unwiderleglicher Beweis gegeben ist, daß diese Stele älter ist, als die Mitte der 70er Olympiaden, so wird sie nebst den stilistisch von ihr nicht zu trennenden Stelen des Aristion und derjenigen von der Capelle des h. Andreas, endlich derjenigen des Lyseas, auf welcher die Figur des Verstorbenen nicht in Relief, sondern in Malerei dargestellt ist, durch den palaeographischen Charakter der Inschriften, welche mit der Aristion- und Lyseas-Stele verbunden sind, nach den Ergebnissen der neuesten Untersuchungen über die Geschichte des attischen Alphabets in ein noch ungleich höheres Alter, ja in das 6. Jahrhundert (die 60er Oll.) hinaufgewiesen [90]), wodurch allein auch es möglich wird, in der Geschichte der altattischen Sculptur, so weit wir dieselbe bis jetzt zu überblicken vermögen, eine natürliche Entwickelung nachzuweisen, welche für die Mittelstufen zwischen diesen ältesten Monumenten und den Sculpturen vom Parthenon den erforderlichen Raum läßt.

Die am längsten und allseitigsten bekannte dieser Grabstelen ist die 1832 bei Velanideza an der östlichen Küste Attikas gefundene des Aristion, ein schmaler hoher Pfeiler pentelischen Marmors von nur 5 Zoll Dicke, dessen Maße der Zeichnung Fig. 26 beigefügt sind, und welcher dereinst die Spitze eines großen Grabhügels mit mehren Grabkammern schmückte. Der Name des Bestatteten, Aristion, ist im Genetiv eingehauen, während eine zweite Inschrift in einem Bande unmittelbar unter den Füßen der Relieffigur den Namen des Künstlers, Aristokles, enthält, der schon oben S. 117 erwähnt worden ist. Die Verbindung der beiden Namen, von denen auch der des Aristion als Künstlername inschriftlich beglaubigt ist, dahin, daß dieser hier nicht denjenigen des Dargestellten, sondern denjenigen

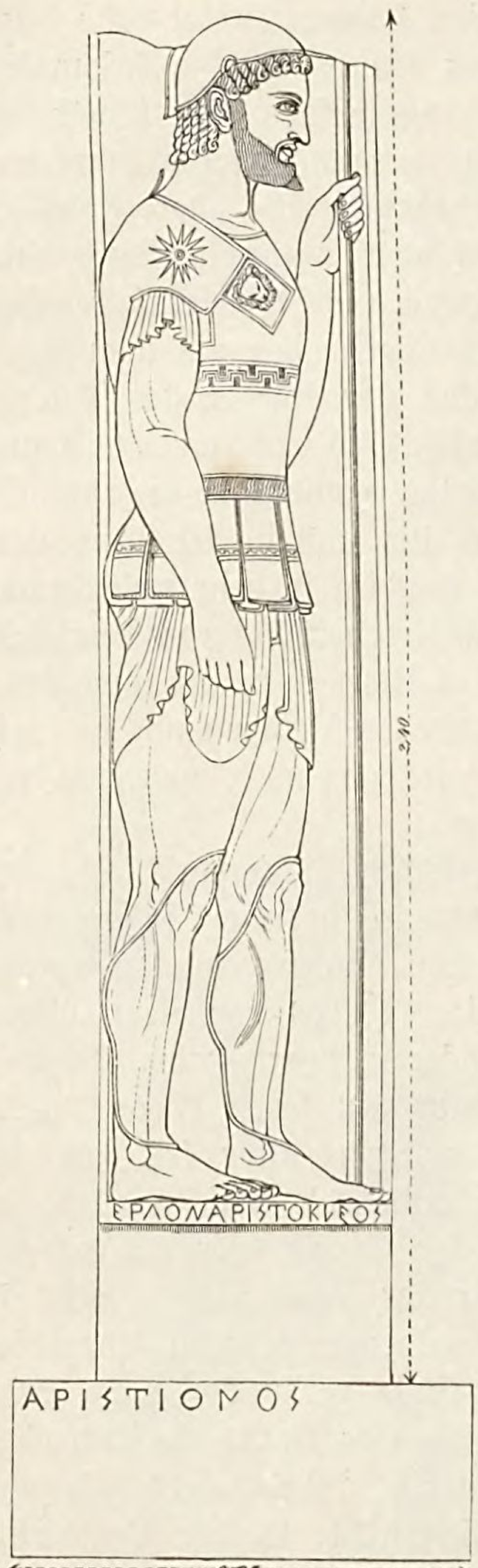


Fig. 26. Grabstele des Aristion, Aristokles' Werk.

des Vaters des Aristokles bezeichnen solle[91]), scheint sowohl durch die weite Trennung der beiden Namen wie durch die verschiedene Größe ihrer Schrift (s. Fig. 26) unmöglich. Seitdem eine Anzahl entsprechender alter Monumente zu Tage gekommen ist, hat die Aristionstele etwas von dem hohen Interesse eingebüßt, welches sie in Anspruch nahm, so lange sie allein bekannt war, aber auch jetzt noch ist sie in der Composition wie in der Ausführung ein in hohem Grade beachtenswerthes Stück Arbeit. In der Composition ist bemerkenswerth, daß, obwohl die Haltung der Figur wesentlich durch den schmalen Raum bedingt ist, in welchen sie hineingestellt werden mußte, sie doch in ihrer parademäßigen Festigkeit wie freiwillig und absichtlich gewählt erscheint. Schon dadurch erweckt das Werk unser Wohlgefallen, welches nur zunehmen kann, wenn wir die gewissenhafte Wahrung des Flachreliefstils in der kräftigen, aber immer dem Ganzen untergeordneten Behandlung des Einzelnen und der Fläche innerhalb des festen und doch geschmeidigen Umrisses wahrnehmen. Dieser Umriß selbst ist allerdings nicht ohne Fehler; der Oberschenkel ist in zu gewaltiger Breite angelegt, und seine Linien verlaufen ohne Absatz in die des Leibes, die Arme sind ein wenig zu kurz, die Füße stehn in der charakteristischen, schon mehrmals bemerkten Weise, obgleich vor einander gestellt, beide mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden; verzeichnet ist auch, besonders durch die Lage des Daumens in einer Ebene mit den anderen Fingern, die rechte herabhangende Hand, welche, den erhobensten Theil der ganzen Sculptur bildend, die Fläche der Marmortafel erreicht, aus der das Gebilde gehauen ist. Endlich ist in dem, ohne sonderlichen Ausdruck, obgleich kaum mit einer Spur des vielberufenen archaischen Lächelns gearbeiteten Gesichte das Auge, dessen Lider sauber, wenn auch flach, plastisch ausgeführt sind, wie in den älteren Vasenbildern und Münzen bei Profilansicht des Kopfes fast wie von vorn gesehn gebildet. Aber diese Verzeichnungen haben bei weitem nicht das Störende wie die der selinuntischen Metopen, und heben den guten Gesammteindruck der in kräftigen Proportionen (nur 6 Kopflängen im Körper) entworfenen Figur nicht auf. Die Behandlung der Flächen innerhalb des Umrisses ist nicht völlig gleichmäßig; am naturwahrsten und ausgeführtesten ist die Musculatur an den Beinen, wo besonders die Kniee und Enkel mit großem Fleiß gearbeitet sind, aber auch der Oberschenkel ist mit Verstand ausgebildet, und die Musculatur des Unterschenkels selbst durch die Beinschienen hindurch sorgfältig angegeben. Am allerfeinsten durchgebildet sind auch hier die Füße, an denen jedoch die Zehen, ähnlich wie

an den Füßen eines altephesischen Fragmentes (oben S. 97 f.), auffallend, fast fingerartig lang und dünn gehalten sind; kaum geringer erscheint die Flächenbehandlung der Arme, bei denen die feinere Modellirung nur am Handgelenk, aus dem schon oben angegebenen technischen Grunde ganz fehlt, während der Hals wenigstens bis zu dem Grade richtig ausgearbeitet ist, um den Eindruck der Kraft zu machen; das Haar hangt in kürzeren Locken über der Stirn, in längeren, regelmäßig gewundenen, verschieden von den noch mehr conventionellen Buckelsträngen der kleinasiatischen Sculpturen, in den Nacken; der Bart ist keilförmig und sein Haar durch scharfe Zickzacklinien durchaus conventionell ausgedrückt. Die übrigen Körpertheile sind durch die Rüstung verhüllt, welche noch nicht, wie in späteren Werken, als gleichsam durchscheinend gehalten, sondern in vollem Realismus als ein festes Metallkleid gearbeitet ist. Diese Rüstung besteht über einem feingefältelten Panzerhemd aus dem Harnisch, der durch mit Löwenköpfen verzierte Achselklappen über den Schultern gehalten, bis zum Gürtel herabreicht, von dem abwärts er sich in einer doppelten Lage erzbeschlagener Lederlappen fortsetzt, welche als beweglich, obwohl schützend, doch keine Bewegung und Beugung hemmen. Dazu kommen Beinschienen, ein enganliegender Helm und die gewaltige Lanze.

Ein eigenes, nicht geringes Interesse nimmt die durchgängige Malerei [92]) dieses Reliefs in Anspruch, durch welche lange Zeit dessen Abformung verhindert wurde, bis sie der Energie der preußischen Expedition im Jahre 1862 gelang. Der Grund des Reliefs zeigt ein dunkeles Roth, die nackten Theile die natürliche, etwas bräunliche Farbe, die Haare lassen Spuren von dunkler Färbung erkennen, Helm und Panzer waren dunkelblau, die ganz leicht vorgerissenen Verzierungen auf dem letzteren waren mit jetzt verschwundener Farbe bemalt. Eine Troddel auf der Brust ist roth, ebenso war das Gewand und der Grund des Löwenkopfes auf der Achselklappe. Außerdem war Einiges, wie z. B. der Busch des Helmes, zu dessen Befestigung ein noch hinter dem Nacken sichtbares längliches Loch diente, von Metall angefügt, so daß dieses ganze Kunstwerk mit höchster Sorgfalt ausgeführt ist und in seinem ursprünglichen Zustande einen überaus schmucken Eindruck gemacht haben muß, während es zugleich ein kostbares Bild der kernhaften aber beschränkten Tüchtigkeit der alten Athener giebt, die Aristophanes an den Marathonkämpfern gegenüber den Männern und Jünglingen seiner Zeit preist, und welche sich auch in den gleichzeitigen Vasenmalereien spiegelt. — In Betreff der Composition stimmt die Stele vom h. Andreas (s. Anm. 90) mit der Aristionstele überein, was auch in so weit von der Formenbehandlung gesagt werden kann, wie diese, besonders an dem Beinfragment, hinlänglich erhalten ist, um ein Urteil möglich zu machen; die Oberfläche ist aber, besonders an dem obern Bruststücke zu stark verstoßen und verrieben, um noch Einzelheiten oder gar Farbspuren erkennen zu lassen. Man kann nur sagen, daß diese Stele mit derjenigen des Aristokles stilistisch zusammengehöre.

Und dasselbe gilt nicht minder von der Lyseasstele (s. Anm. 90), deren Inschrift einen besonders festen Anhalt der Datirung bietet, auf deren, nicht in Waffentracht, sondern im weiten Himation durch Malerei in höchst merkwürdiger Technik dargestellte Figur hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann, weil die gesammte Malerei außerhalb der Grenzen dieses Buches liegt. Dagegen dürfen die Fragmente der dritten der bisher bekannten plastisch verzierten altattischen Grabstelen, der unter den Trümmern der themistokleïschen Mauer gefundenen Disko-

phorenstele, deren Kopf Fig. 27 zeigt (das zweite Fragment enthält ein Stück des Beines), hier nicht unerörtert bleiben. Gleichwie die beiden Mannen der anderen Grabsteine in Kriegertracht parademäßig mit ihrem Speer in der Linken dastehn, erscheint der hier dargestellte Jüngling mit dem Geräthe, welches für sein Alter und dessen Beschäftigung, die palaestrischen Übungen, charakteristisch ist, d. h. mit der Diskosscheibe, welche er, nicht minder parademäßig und vielleicht der Gewohnheit des Lebens bei feierlichen Aufzügen entsprechend, mit der linken Hand auf der Schulter hält, so daß sein Kopf auf ihr, fast wie auf einem Heiligenschein altchristlicher Kunst projicirt erscheint. Sicher der Tracht des Lebens und der Wirklichkeit entlehnt ist der dicke, in seinen Nacken hinabhangende Haarbeutel, mag man nun in dieser Haartracht den altattischen Krobylos erkennen, oder nicht. In wie hohem Grade dieser Haarbeutel in seinen welligen Ringen schematisch gebildet ist, braucht angesichts der Zeichnung kaum gesagt zu werden, so wie auch Jeder selbst die fehlerhaft hohe Stellung des Ohres und das archaische Lächeln des Mundes wahrnehmen wird. Auch daß das, wie bei der Aristionstele, in der Vorderansicht gebildete Auge in Augapfel und Lidern, wie dort, so auch hier plastisch ausgeführt ist, bedarf kaum noch der Erinnerung, da dies nachgrade als auszeichnendes Merkmal altattischer Sculptur wird gelten dürfen. Und so möge nur noch darauf hingewiesen werden, daß, wenn man die Profile der Köpfe an dieser und der Aristionstele und endlich, so weit dasselbe erkennbar ist, an der Stele des h. Andreas mit einander vergleicht, sich der Eindruck einer gewissen individuellen (porträthaften) Verschiedenheit aufdrängt, über deren Grenzen wir allerdings kein sicheres Urteil haben, so daß wir auch nicht sagen können, in wie weit das, was wir vor uns sehn, frei gestaltet oder von dem allgemeinen Typus archaischer Kunst bedingt ist.



Fig. 27. Fragment einer Diskophorenstele.

Wenn man nun von diesen Stelen als den ältesten uns erhaltenen attischen Sculpturen ausgeht, so bietet eine nicht ganz geringe Anzahl von Reliefen eine Reihe von Entwickelungsstufen, welche sich freilich in ihrer Abfolge noch nicht genau bestimmen lassen, im Ganzen betrachtet aber den Eindruck einer sehr stetigen Entwickelung machen. Es ist ohne eine größere Anzahl von Abbildungen, wie sie die Schöne'sche Publication [93]) bietet, nicht möglich diese Reliefe und Relieffragmente in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung zu charakterisiren; nur Einzelnes, das eine bestimmte Entwickelungsstufe vertritt, kann hier hervorgehoben werden. Und da bleibt, trotz allen neuern Vermehrungen des Denkmälerschatzes an einem Ehrenplatze die auf der Akropolis gefundene und daselbst aufbewahrte, nebenstehend (Fig. 28) abgebildete [94]) Marmorplatte mit der Darstellung einer wagenlenkenden oder den

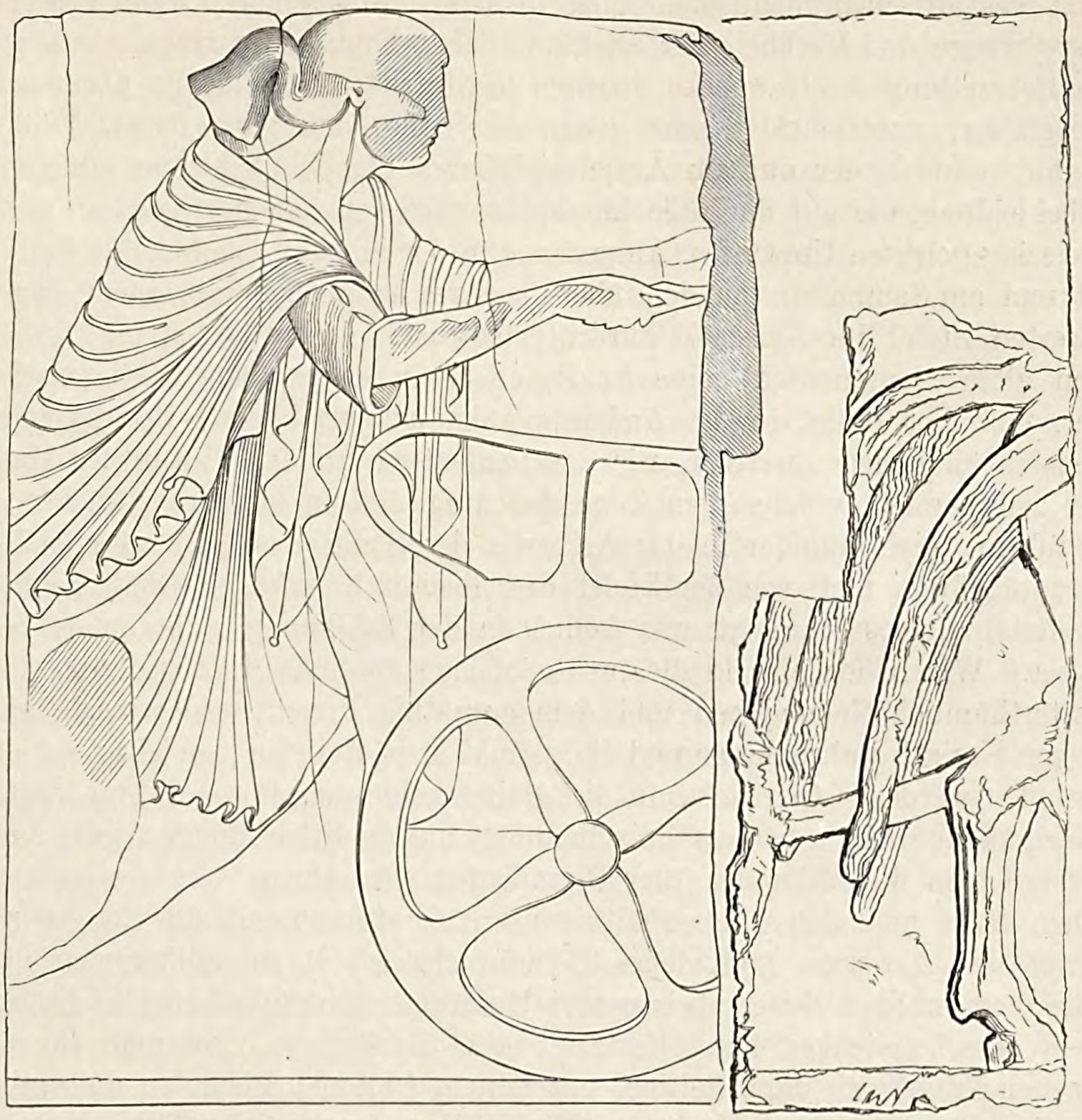


Fig. 28. Wagenbesteigende Frau, Relief aus Athen.

Wagen besteigenden Frau oder, ihrer Größe wegen, Göttin in flachem aber zartbestimmtem Relief, welche ohne hinreichenden Grund und ohne Wahrscheinlichkeit für das Fragment einer Metopen- oder Friesplatte des ältern, von Xerxes zerstörten Parthenon gehalten worden ist. Über den Gegenstand läßt sich ohne vage Vermuthungen kaum mehr sagen, als was wir sofort aus der Zeichnung sehn, daß nämlich die anmuthig jungfräuliche Gestalt, gewiß kein Jüngling, wie neuerlich von mehren Seiten angenommen worden ist, so eben mit dem linken Fuße das Fuhrwerk besteigt, von welchem Sitz und Rad wohl erhalten sind, während sie die Zügel der Rosse, deren Schwänze in einem eigenen, aber sicher zugehörigen Stück nachträglich gefunden sind, mit der linken, eine Geißel oder einen Stecken mit der rechten Hand zu halten scheint. Desto größere Aufmerksamkeit verdienen die leider nicht unverletzten Formen, namentlich des Nackten. In dem Umriß des zerstörten Gesichtes, in dem Lineament des kräftigen und doch schlanken Halses, in der Zeichnung der vorgestreckten Arme liegt eine Zartheit und Feinheit, die erst bei oft wiederholter Betrachtung, so sehr sie auf den ersten Blick auffällt, ganz genossen werden kann, und welche die attische Kunst im doppelten Gegensatze sowohl zu der größern Kräftigkeit und zum Theil Derbheit dorischer wie zu der weichen Üppigkeit kleinasiatisch-ionischer Kunst zeigt. Das ist das specifische

Element des attischen Idealismus auch in der Form, welches freilich hier noch mit der Strenge und Herbheit der alterthümlichen Kunstweise ringt, die besonders an der Behandlung des Gewandes deutlich hervortritt. Dieselbe ist überaus fleißig und sorgfältig, unterscheidet sehr genau die Stoffe, den ganz feinen Wollenstoff des Untergewandes, der nur am Ärmel sichtbar wird, den schwerer faltenden der Hauptbekleidung, die auf die Füße hinabgeht, und den leinenartig scharf faltenden des dreieckig gelegten Umwurfes (Ampechone?), der in ganz regelmäßige Falten geglättet und am Saume wie an dem über den Arm hangenden, mit einem Kügelchen beschwerten Zipfel im Zickzack zurechtgelegt ist. Alles dies findet freilich in anderen alten Monumenten seine Analogie, allein es verdient hervorgehoben zu werden, daß dies Relief in der Andeutung der hauptsächlichen Bewegungsmotive die meisten ähnlichen übertrifft, wie das namentlich an den Falten des Hauptgewandes sichtbar ist, welche dem Zuge des aufgestellten und des zurücktretenden Fußes folgen, nicht minder in der Art, wie der Saum des Umwurfes leicht vom Arme zurückfliegt und wie der Zipfel desselben sich um den Oberschenkel des aufgestützten Beines schmiegt, was freilich in der Zeichnung nicht bemerkbar gemacht ist. Wir haben also in diesem Relief eine ähnliche Mittelstellung zwischen dem alterthümlich Gebundenen und dem anmuthig Freien, wie wir sie an dem Relief von Korinth wahrnahmen und einigermaßen in Reliefen von Thasos weiterhin wiederfinden werden. Obgleich nun dies Relief kein bestimmtes Datum trägt, wird man doch kaum zweifeln können, dasselbe nicht unwesentlich jünger als die Aristionstele, folglich in die Mitte der 70er Olympiaden anzusetzen.

Dem Stile und den Maßverhältnissen nach stimmt mit diesem ein zweites 1859 auf der Akropolis gefundenes Reliefbruchstück [95]) so vollkommen überein, daß die von mehren Seiten behauptete Zusammengehörigkeit beider Stücke die größte Wahrscheinlichkeit hat. Bestätigt sich dieselbe, so wird man für den in dem neuen Fragmente dargestellten, mit feinem Chiton bekleideten und mit dem Petasos bedeckten bärtigen Mann den Namen des Hermes oder Theseus wohl aufzugeben haben. Das Relief, von derselben Sauberkeit und Feinheit der Ausführung wie dasjenige der wagenbesteigenden Frau, von derselben Frische und Naivetät ist eines der liebenswürdigsten Stücke der altattischen Kunst.

Wenngleich es nun aus dem oben angegebenen Grunde nicht thunlich ist, auf eine größere Zahl altattischer Reliefe und Relieffragmente im Einzelnen einzugehn, so verdient es doch ihrer Gesammtheit gegenüber hervorgehoben zu werden, daß sie uns die Kunst in dem alten Athen in um so lebhafterem Betriebe zeigen, je weniger wir vergessen, daß Reliefe niemals an und für sich gemacht wurden, sondern stets als Ornamente sei es von Baulichkeiten, sei es von Gegenständen wie Altäre, Basen, Grabsteinen u. dgl. m. dienten.

Auf einige attische Reliefe alterthümlichen Stils, aber schwerlich alterthümlicher Entstehung soll weiterhin bei den hieratisch-archaistischen Monumenten zurückgekommen werden.

Aus

d) Boeotien,

wo wir Theben in diesem Zeitraum in die Künstlergeschichte eintreten sahen, ist uns erst in neuerer Zeit außer dem schon oben S. 88 besprochenen „Apollon" eine kleine Anzahl archaischer Monumente bekannt geworden [96]), welche besonders des-

wegen eine, wenn auch nur summarische Erwähnung an diesem Orte verdienen, weil unter ihnen eine merkwürdige Stilverschiedenheit hervortritt, welche sich besonders an den beiden bisher allein abbildlich bekannt gewordenen Sculpturen bemerkbar macht. Es sind dies zwei Doppelgrabsteine, einerseits des Dermys und Kitylos aus Tanagra und andererseits des Gathon (oder Agathon) und Aristokrates aus Thespiae, welche nach dem Schriftcharakter der mit beiden verbundenen Inschriften als in der Hauptsache gleichzeitig anzusetzen sind, während man sie ihrem Stile nach als durch einen weiten Zeitraum getrennt und die Grabstele des Dermys und Kitylos für im höchsten Grade alterthümlich halten würde[97]). Diese Grabstele zeigt die beiden Verstorbenen in fast lebensgroßem (1,47 m.) Hochrelief in der Vorderansicht ganz nackt neben einander stehend, wobei sie einander den an der Innenseite befindlichen Arm um den Nacken gelegt haben, was in fast unglaublich ungeschickter Weise dargestellt ist. Eben so mangelhaft sind die beiden Körper sowohl in ihren Proportionen wie in der Behandlung der anatomischen Einzelheiten, so daß sie auf die allerprimitivste Kunststufe zurückzuweisen scheinen, während sie doch nur roh und unbehilflich sind. Weit vorzüglicher ist die Arbeit an dem nur in seiner untern Hälfte erhaltenen zweiten Grabstein, welcher die beiden Verstorbenen in flachem Relief rechtshin auf einander profilirt darstellt. Die vordere Gestalt ist ganz nackt und hält in der herabgesenkten linken Hand einen Apfel während die hintere Figur ganz mit einem Himation bekleidet ist, das sich in straffen Falten um die Beine legt und vorn wie hinten in einem Zipfel herabhangt. Das Nackte an der vordern Figur ist mit großer Sorgfalt und mit Verständniß gezeichnet und steht, soweit die Vergleichung möglich ist, weder hinter den altephesischen noch hinter den altattischen Reliefen zurück, während es den älteren spartanischen Reliefen entschieden überlegen ist; von Rohheit und Ungeschick wie in dem tanagraeischen Relief ist keine Rede, vielmehr bekommt man durchaus den Eindruck einer wohlgeschulten und mit Überzeugung schaffenden Kunst. In wiefern diese einheimisch war oder nicht, können wir nicht sagen; denn da die beiden Monumente, wie bemerkt, einander zeitlich nahe stehn, da wir weiter ein Monument kennen, welches ein naxischer Künstler, Alxenor, für Orchomenos gearbeitet hat (s. unten), so muß man bei der überaus großen Verschiedenheit der beiden boeotischen Sculpturen wenigstens die Möglichkeit offen halten, daß das so ungleich vorzüglichere thespische so gut wie die orchomenische Stele von einem eingewanderten fremden Künstler herrühre. Einige andere Stücke, namentlich ein Fragment aus Theben, zeigen eine derbere uud wie es scheint auch oberflächlichere Arbeit und verstärken den Gedanken, daß die besser und sorgfältiger, in strengem Stil gearbeiteten Monumente aus fremder Hand stammen.

Aus

e) Nordgriechenland

(Thessalien, Makedonien, Thrakien), sofern man diese in ihren Bevölkerungselementen und ihrer Colonisations- und Bildungsgeschichte sehr verschiedenen Landschaften überhaupt zusammenfassen darf, was hier nur der Kürze des Ausdruckes wegen geschieht, ist von plastischen Monumenten dieser Periode nur ganz Vereinzeltes bekannt, viel zu Vereinzeltes um uns in den Stand zu setzen, uns darüber ein Urteil zu bilden, ob und in wie weit die Kunst in diesen Gegenden einen eigenen, landschaftlich charakterisirten Stil entwickelt hatte und welche

fremden Einflüsse etwa auf diese Entwickelung eingewirkt haben mögen. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als die Herausbildung eines besondern „nordgriechischen" Stiles, welcher in der folgenden Periode seine breiten Spuren in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Plastik hinterlassen hätte, von hochachtbarer Seite behauptet worden ist. Die Richtigkeit dieser Behauptung in ihrem ganzen Umfange zu prüfen muß einer spätern Erörterung vorbehalten bleiben, hier muß nur hervorgehoben werden, daß, was die archaische Kunst anlangt, ihre Grundlage eine sehr schmale und wenig feste ist. Denn Alles, was wir bisher aus dem ganzen weiten Gebiete der oben genannten Länder mit Einschluß der allerdings an der Küste Thrakiens liegenden, aber von Paros colonisirten und in ihrem Alphabet mit Paros übereinstimmenden Insel Thasos an plastischen Monumenten archaischer Kunst kennen, beschränkt sich auf das demnächst etwas genauer zu besprechende Fragment eines Grabsteines aus Pharsalos in Thessalien, ein noch kleineres Fragment (lediglich einen Jünglingskopf umfassend) aus Abdera in Thrakien und das weiterhin abgebildete und besprochene Votivrelief aus Thasos, dem man der Periode nach einen ebendaher stammenden Grabstein (der Philis, im Louvre, abgeb. Ann. d. Inst. von 1872 tav. d'agg. J) kaum mehr zuzählen kann. Ergänzt man nun auch diesen überaus dürftigen Denkmälervorrath durch Münzen aus den verschiedenen Theilen der genannten Landschaften, so muß doch die Berechtigung, auf diesem Fundament ein Urteil über einen gemeinsamen, eigenthümlich nordgriechischen Stil aufzubauen, in hohem Grade zweifelhaft erscheinen. Bleibt man also einstweilen bei den einzelnen Monumenten stehn, so verdient das 1868 entdeckte und in das Museum des Louvre versetzte Grabrelief aus Pharsalos [98]) (Fig. 29) besondere Aufmerksamkeit. Das Monument scheint, wie die eben besprochenen boeotischen Grabsteine, von einem Doppelgrabe, am wahrscheinlichsten zweier Schwestern, zu stammen, deren obere Körperhälften das uns erhaltene Bruchstück darstellt. Die beiden Mädchen, von denen das rechtsstehende etwas älter erscheint, als dasjenige links, stehn einander gegenüber, beide mit der Rechten eine Rose (die Form wie auf den Münzen von Rhodos und sonst) erhebend, während die jüngere einen noch nicht erklärten, beutelförmigen Gegenstand, die ältere anscheinend Früchte in der Linken hält. Es ist also, wie bei den Grabsteinen von Männern, eine einfache Situation aus dem Mädchenleben dargestellt, deren etwaiger symbolischer Sinn sehr problematisch sein möchte. Beide Figuren



Fig. 29. Grabrelief aus Pharsalos.

unterscheiden sich nicht in ihrer Tracht, bei welcher die haubenartige Kopfbedeckung am eigenthümlichsten erscheint, während der einfache, ärmellose Chiton die gewöhnliche Tracht jugendlicher Weiber ist. Es ist eine ohne Zweifel richtige Bemerkung, daß das Relief in seiner liebenswürdigen Gesammtheit das Auge für sich einnimmt und bei oberflächlicher Betrachtung vollkommener erscheint, als es in der That ist; nur daß dieses nicht allein von diesem einen, sondern von noch manchen anderen Producten der reifer archaischen Kunst gilt. Sobald man in's Einzelne geht, stellen sich mancherlei Fehler und Schwächen heraus; die übermäßig großen, noch wie in der Vorderansicht gebildeten und von seltsam schweren, schematisch gebildeten Lidern umgebenen Augen, das starre Lächeln des Mundes, die kantigen Bewegungen der Arme und die gezwungene Haltung der Hände mit der starken Verzeichnung im Daumen der rechts stehenden Figur, die sehr unklare, ja gradezu fehlerhafte Entwickelung des Busens eben dieser Figur, die regelmäßige Lage der Falten in den Gewändern, dies und noch manche kleinere Einzelheit zeigt deutlich, daß es sich um eine noch recht befangene und in ihren Darstellungsmitteln beschränkte Kunst handelt. Ob diese nun eine einheimisch und eigenthümlich thessalische sei, oder ob fremde Stileinflüsse auf dieselbe eingewirkt haben und welche, wer kann das sagen, so lange es sich um ein einziges Monument handelt? Hier wird ruhiges Registriren der Thatsache und Abwarten, ob sie sich mit weiteren verknüpfen wird, am gerathensten sein. Und dasselbe gilt von dem stilistisch allerdings sehr eigenthümlichen Jünglingskopf aus Abdera[99]). Von dem thasischen Relief wird weiterhin bei der Kunst von den Inseln die Rede sein.

Für

f) Sicilien

knüpft sich das Interesse in erster Linie an zwei, wenn auch nur in ihren unteren Hälften erhaltene Metopen von Selinunt (Fig. 30). Dieselben, welche aus je zwei Platten gearbeitet waren, von denen die oberen verloren sind, stammen von dem Tempel F, dem mittlern der auf dem westlichen Hügel gelegenen Tempel, zugleich dem jüngsten der ältern Gruppe[100]), aber nicht von dem Friese seiner Eingangsseite, wie mehrfach und auch von Benndorf angenommen worden ist, denn hierfür sind sie, wie Cavallari[101]) dargethan hat, zu groß und würden, richtig ergänzt, die Höhe des Triglyphen übertreffen, sondern von einer näher noch nicht nachgewiesenen Stelle. Ein sicheres Datum für die Erbauung des Tempels läßt sich nicht berechnen und wenn Benndorf (a. a. O. S. 26) dieselbe noch in das 6. Jahrhundert versetzt, so wird ein so hohes Alter ganz besonders auch durch den Stil der hier zu behandelnden Sculpturen, wenigstens für diese, in hohem Grade zweifelhaft. Sicher ist, daß sie Scenen aus einer Gigantomachie darstellen, in welcher die siegenden Gottheiten wohl gewiß in beiden Fällen weiblichen Geschlechtes (in b. sicher Athena, in a. entweder Artemis oder Hera) sind, nicht, wie Benndorf meinte, in der einen Metope (a) männlich (Dionysos)[102]), während die Giganten beide Male, hier (a) auf das Knie, dort (b) viel gewaltsamer, von dem Speere der Göttin unter der rechten Schulter durchbohrt, auf die Seite, niedergestürzt sind. In b. tritt die siegreiche Göttin im Kampfeseifer auf den am Boden liegenden Schenkel des Gegners, dessen Haupt, von dem der Helm zurückfällt, mit heftig, wenn auch nur äußerlich dargestelltem Ausdruck des Schmerzes in dem weitgeöffneten und beide Zahn-

reihen zeigenden Munde völlig nach hinten gesunken ist, während er, nothdürftig auf den linken Arm gestützt, den rechten zur Abwehr emporstreckt, wenn wir nicht anzunehmen haben, daß ihn die Göttin an demselben gefaßt hatte. Von den Motiven in a. ist nur der Sturz des Giganten auf das Knie, sein Bestreben sich mit der Linken auf den Boden zu stützen und die, wahrscheinlich abwehrende Erhebung seiner Rechten ersichtlich. Stilistisch zeigen diese doch unzweifelhaft zusammangehörigen Metopen, welche in der Composition einen bedeutenden Fortschritt gegen die ältesten bezeichnen, die merkwürdigsten Verschiedenheiten. Der kniende Gigant in a, welcher an die ähnlich kniende Medusa der einen ältesten Metope erinnert, ist nicht viel weniger verzeichnet, als jene, besonders ist seine linke Hand von unförmlicher Größe. Von einer fühlbaren Modellirung seines Körpers im Panzer, über welchen noch ein Stück Thierfell herabhangt, ist keine Rede. Dagegen ist die Lage des niedergeschmetterten Giganten in b, wenngleich nicht fehlerlos dargestellt, so daß z. B. der Hals wie ausgerenkt erscheint, doch in gewissem Sinne schwungvoll, ja bis in einige Einzelheiten, wie das verschobene Panzerhemd und die mühselige Aufstützung auf den einen Arm hinein, charakteristisch für das was vergegenwärtigt werden soll, das nackte linke Bein besser ausgeführt, als die Beine des Genossen in a, und der Körper im Panzer so modellirt, daß das Nackte durch die Bedeckung leicht zum Ausdruck gelangt und die langweilig starre Fläche des Panzers aufgehoben wird. Ähnliche Verschiedenheit tritt uns, wenn nicht in den Bewegungen der

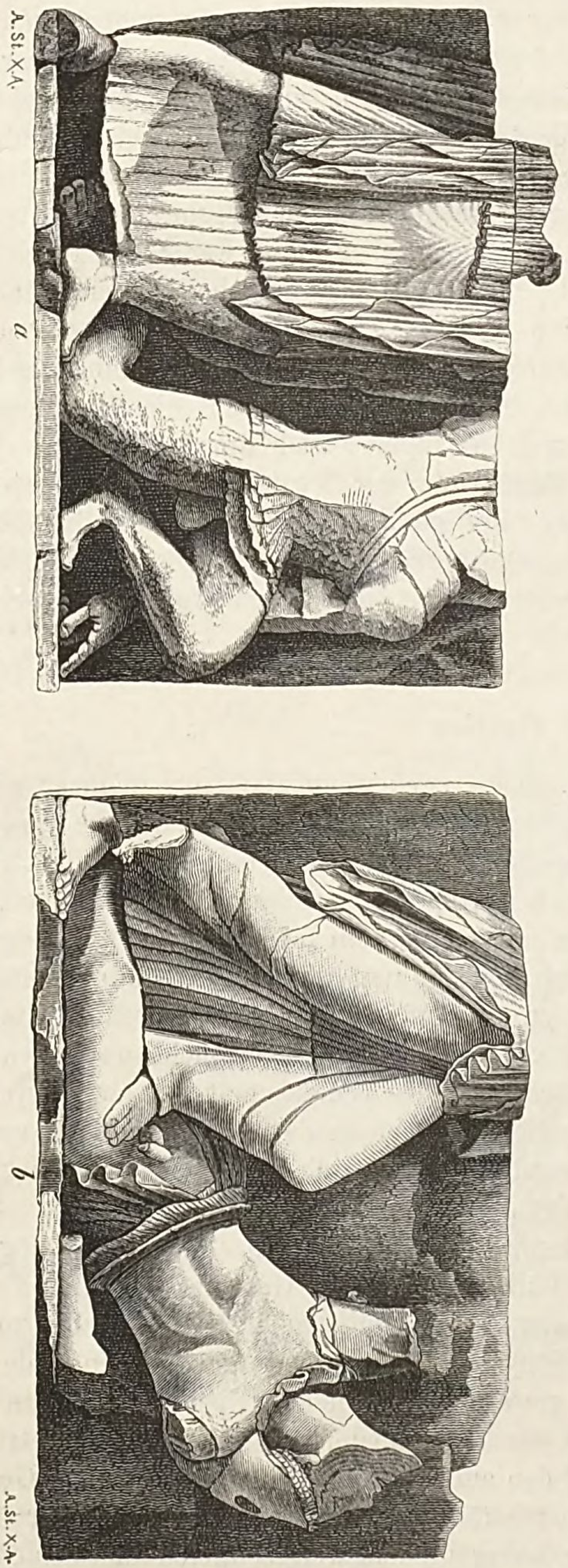


Fig. 30. Zwei der jüngeren Metopen von Selinunt.

Göttinnen, worüber wir nicht ganz sicher urteilen können, da das linke Bein der Athena (in b) ergänzt ist, so doch in der Behandlung ihrer Gewandung entgegen. In a sind nicht allein die Falten an sich kleinlich, gekniffen und steif, sondern es fehlt ihnen auch, und zwar sowohl in den gradlinig herabhangenden Zipfeln wie in dem die ganze Gestalt umgebenden weiten Mantel fast jeder Ausdruck der Bewegung, während sie in b nicht allein an sich weniger kleinlich gebildet, sondern auch ungleich naturgemäßer und ausdrucksvoller bewegt sind. Nur in der Art, wie in beiden Metopen die Beine der Göttinen fast wie nackt durch die Gewandung durchscheinend dargestellt sind, kann man eine verwandte stilistische Auffassung erkennen, obgleich auch diese Erscheinung in b. a. gegenüber etwas gesteigert erscheint. Wird man hiernach für beide Metopen an verschiedene, wenn auch gleichzeitige Hände zu denken haben, ähnlich wie bei den Metopen des Parthenon, so muß doch die Stilperiode selbstverständlich nach der im Ganzen und in manchen Einzelheiten fortgeschrittenern Metope b. beurteilt werden. Und da wird man, immer anerkennend, daß die Kunst an den selinuntischen Metopen eine geringere ist, als an den aeginetischen Giebelgruppen, doch wohl Bedenken tragen müssen, dieselben, so durchaus schematisch die Darstellung des Haares im Barte des Giganten sein mag, für viel älter zu halten. Denn die Bewegungen in den Metopenfiguren, besonders aber in denen der Metope b. sind eher freier und schwunghafter als gebundener, als in den westlichen Giebelfiguren von Aegina, und die Gewandbehandlung erscheint nicht allein derjenigen der Aegineten, sondern sogar derjenigen der Tyrannenmörder überlegen. Endlich dürfte der Ausdruck in dem sterbenden Giganten in b., wenn auch noch so graß und häßlich vorgetragen, gegenüber der absoluten Ausdruckslosigkeit der westlichen Aegineten, wenigstens in der Empfindung der Kunst, wenn auch nicht in der Ausführung den Vorzug verdienen.

Wenn man sich hiernach geneigt fühlen muß, das Datum dieser Sculpturen aus dem 6. Jahrhundert (den 60er Oll.) in das 5., etwa die Mitte der 70er Oll. herabzurücken, so würde mit ihnen ein interessantes statuarisches Fragment, welches in den Ruinen des Apollon-Tempels G, d. h. des ältesten der jüngern Gruppe gefunden worden ist, zeitlich wenigstens ungefähr zusammenfallen. Es handelt sich um den nicht ganz lebensgroßen Oberkörper einer nackten männlichen Figur [103]), von demselben feinkörnigen Kalktuff, aus dem die Metopen bestehn. Dieselbe stellte, das kann man nach den erhaltenen Resten mit Sicherheit sagen, einen rückwärts niederstürzenden Besiegten dar, welcher sich im Falle mit dem linken Arme zu stützen suchte, den rechten Arm, wohl abwehrend, erhob und den Hals heftig vorstreckte, während in dem einigermaßen satyresken Gesichte der Ausdruck von Schmerz in dem weit geöffneten Munde lebhaft vorgetragen ist. Die Situation erinnert an diejenige des Giganten der Metope b., ohne jedoch identisch zu sein; es ist auch sehr wohl möglich, daß in dem Fragment ein Gigant gemeint und daß dasselbe der Rest einer Gruppendarstellung der Gigantomachie ist, welche möglicherweise dem Giebel des Tempels angehörte. Auf jeden Fall bleibt diese halbe Figur ein sehr interessantes Monument des entwickelten Archaismus, welches neben der Metope b. zeigt, daß die sicilische Kunst in Hinsicht auf das Streben nach psychologischem Ausdruck wesentlich andere Bahnen wandelte, als die aeginetische und die attische Kunst, mag es ihr dabei in ihren Vortragsmitteln auch noch an Innerlichkeit gebrechen.

Sehr dürftig und zur Beurteilung der stilistischen Entwickelung völlig unzureichend sind die bisher bekannten, dieser Periode angehörenden Monumente aus

g) Großgriechenland (Unteritalien),

unter welchen die Metopen eines ältern dorischen Gebälkes, von dem man annimmt, daß es einem späten, römischen Tempel in Paestum aufgesetzt worden sei, wahrscheinlich eine wichtige Stelle einnehmen würden, wenn diese m. o. w. stark zerstörten Sculpturen genauer bekannt und besser publicirt wären, als sie es bis auf den heutigen Tag sind, obwohl ihre Auffindung schon vor fünfzig Jahren erfolgte[104]. Von beträchtlichem Interesse würde ferner eine archaische Grabstele im Museum von Neapel sein, welche in den Motiven der weiter unten zu besprechenden Stele des naxischen Künstlers Alxenor merkwürdig nahe steht, wenn über deren Herkunft Genaueres feststünde, als dies leider der Fall ist, wenn man also im Stande wäre, zu sagen, welchem Volksstamme der Verfertiger derselben angehört hat[105].

Endlich ist eine aus Lokris stammende Bronzestatuette (abgeb. Mon. dell' Inst. I. tav. 15, vgl. Annali II. p. 12 sqq.), welche ungefähr die vielfach wiederholte Stellung zeigt, die wir aus den Nachbildungen des Apollon des Kanachos kennen und welche, nach einem in ihren Kopf eingebohrten Loch zu schließen, ein Leuchterfuß gewesen sein wird, viel zu wenig bedeutend, um als Vertreter der unteritalischen Kunst auf irgend einer Stufe ihrer Entwickelung gelten zu können.



Fig. 31. Orestesrelief von Aricia.

Nur im Vorbeigehn erwähnen wir ein Monument griechischer Kunst in Mittelitalien, die in Fig. 31 abgebildete, in Aricia in Latium gefundene Reliefplatte im Museum Despuig in Palma auf Mayorca, für welche verschiedene Erklärungen versucht sind[106]. Die einzig richtige erkennt Orestes als Rächer seines Vaters, welcher so eben Aegisth niedergestochen hat und unschlüssig vor dem Muttermorde von Klytaemnestra wegschreitet, die ihm die Hand wie besänftigend auf

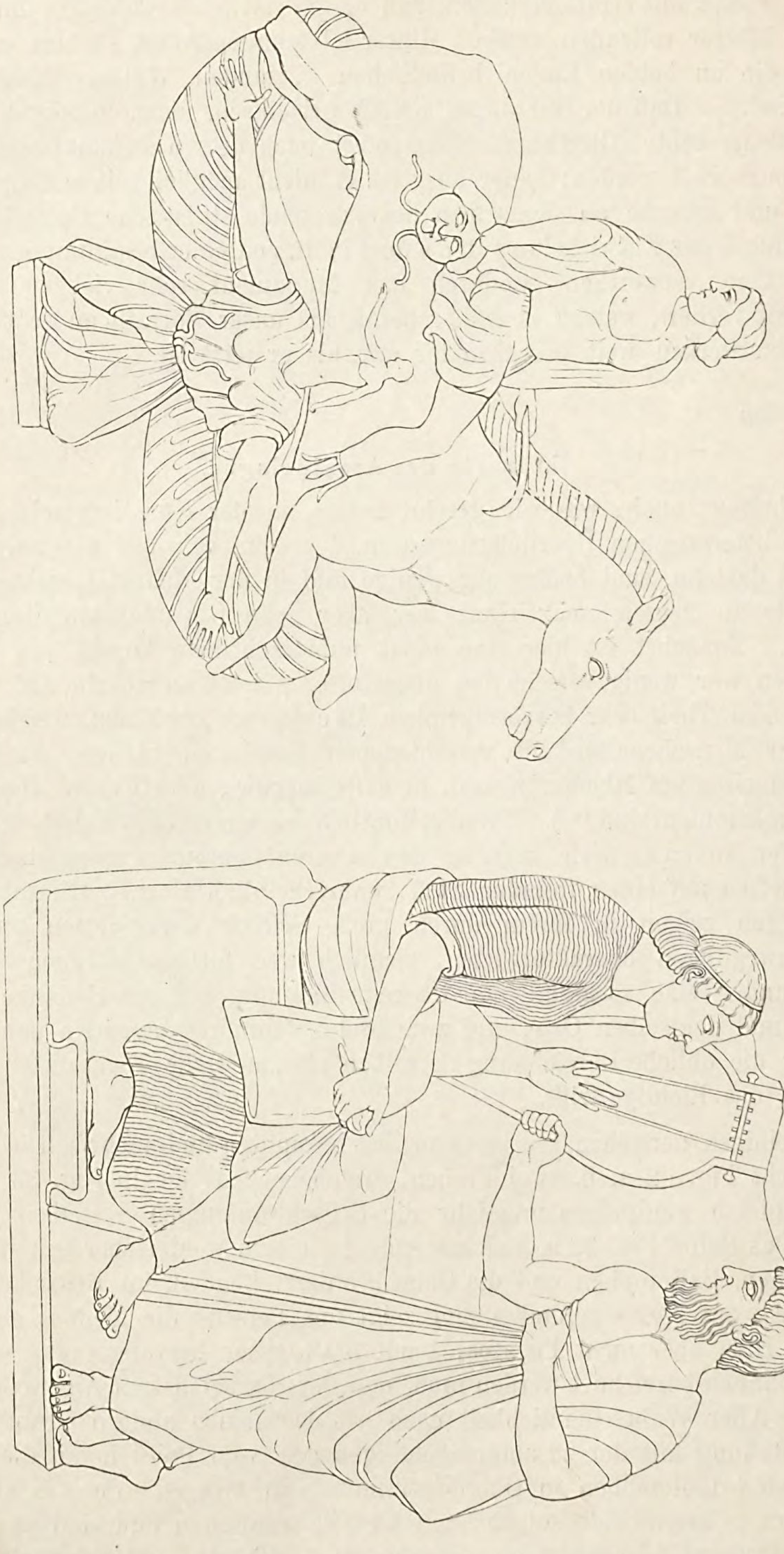
die Schulter legt, während sein noch immer gezücktes Schwert und sein zurückgewendetes Haupt uns errathen lassen, daß er die Rache seines Vaters durch Tödtung auch der Mutter vollenden werde. Hinter Klytaemnestra ist Elektra zu erkennen, während die an beiden Enden befindlichen klagenden Weiber Dienerinnen des Hauses sind. — Daß der Stil dieses Reliefs griechisch, nicht etruskisch sei, ist so gut wie seine echte Alterthümlichkeit sofort nach dessen Bekanntwerden erkannt und nie bezweifelt worden; leider aber ist es nicht möglich seinen Ursprung nachzuweisen und manche an demselben hervortretende stilistische Besonderheiten für die Erkenntniß der Entwickelung der Kunst in irgend einer bestimmten griechischen Landschaft zu verwerthen, wodurch das Monument sehr viel von derjenigen Wichtigkeit verliert, welche es früher besaß, als unser Vorrath an echt alterthümlichen Kunstwerken weit beschränkter war, als er jetzt ist.

Von den

h) Inseln des Archipelagus,

welche übrigens auch, wie wir gesehn haben, in der Künstlergeschichte und in sonstigen litterarischen Überlieferungen in der Zeit, von der wir reden, weniger bedeutend dastehn, sind bisher nur wenige und in der Mehrzahl nicht bedeutende Monumente zu verzeichnen. Ganz leer aber gehn wir auch auf diesem Gebiete nicht aus. Zunächst ist hier eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Terracottareliefen von nur wenig verschieden abgestufter Alterthümlichkeit und von gegenständlich zum Theil sehr hervorragendem Interesse zu erwähnen, welche im Laufe der letzten Menschenalter aus verschiedenen Fundorten (Athen, Aegina, Tenos, Thera, Kameiros auf Rhodos, Kreta), in ganz überwiegender Anzahl aber auf Melos zu Tage gekommen sind [107]). Diese sämmtlich im allerflachsten Relief gehaltenen, alle an den äußeren, viele auch an den inneren Contouren ausgeschnittenen und zum Aufheften auf einen fremden Stoff, wahrscheinlich Holz, bestimmt gewesenen Darstellungen zeigen in ihrem durch große Schärfe der Formen und vielfach heftige Bewegungen charakterisirten, ziemlich weit fortgeschrittenen Archaismus unter einander eine so auffallende Übereinstimmung, daß der Gedanke, sie seien an einem und demselben Orte, und zwar Melos, fabricirt, ungemein nahe liegt und daß daher die übliche Bezeichnung derselben als „melische Thonreliefe" sehr möglicherweise das Richtige trifft.

Von einigen der schon seit längerer Zeit bekannten und mehrfach besprochenen Reliefe giebt Fig. 32 a. b. zwei Proben, welche neben der in Fig. 33 gegebenen dritten zugleich wenigstens ungefähr die Stilschwankungen derselben bezeichnen mögen. Das Relief Fig. 32 a, welches sich mit einem wohl sicher mit ihm zusammengehörigen, Bellerophon und die Chimaera darstellenden, im Britischen Museum befindet, ist auf Melos gefunden und zeigt uns Perseus die Medusa enthauptend, aus deren Hals aber nicht Pegasos, sondern Chrysaor hervorspringt, während es als ungewöhnlich bezeichnet werden muß, daß Perseus bei diesem Abenteuer beritten erscheint. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat das keinen andern Grund, als den, diese Darstellung mit der zusammengehörigen des vom Pferd herab die Chimaera bekämpfenden Bellerophon in Übereinstimmung zu bringen. So wie aber in der Composition, gehören beide Reliefe auch im Stil zusammen und sind ausgezeichnet durch ein strenges Lineament und eine große Knappheit, fast Schmächtigkeit der



a. Perseus und die Medusa.

Fig. 32 „Melische Terracottareliefe."

b. S. g. Alkaeos und Sappho.

Formen, machen jedoch durch die Bestimmtheit und überzeugungsvolle Sicherheit, mit der sie modellirt sind, einen angenehmen Eindruck. Sie sind weniger hart und sehnig als das oben erwähnte ähnliche Relief von Aegina, dafür aber auch ohne den Ausdruck großer Kräftigkeit, die sich besonders in der Bildung des Greifen auf jenem Relief kundgiebt. Das ebenfalls im britischen Museum aufbewahrte in Fig. 32 b. abgebildete Relief nicht ganz sicher bekannten Fundorts ist von verschiedenen Seiten auf eine von Aristoteles aufbewahrte Anekdote aus dem Leben des Alkaeos und der Sappho bezogen worden, welche man noch einmal, und zwar in einem durch die Beischrift der Namen die Deutung scheinbar bestätigenden Vasenbilde zu erkennen gemeint hat[108]). Alkaeos liebte seine schöne und geniale Landsmännin, und soll sie einmal mit den zärtlich verschämten Worten: „Du dunkellockige, keusche, süßlächelnde Sappho, ich möchte dir gern etwas sagen, doch hält mich Scheu zurück", angeredet haben, auf welche er von der Dichterin eine spröde und etwas schnippische Antwort erhielt in den Worten: „Wenn dich eine edle und schöne Sehnsucht triebe, und nicht die Zunge etwas Böses sagen wollte, dann würde dich nicht Scham das Auge niederschlagen heißen, sondern du würdest sprechen, was gerecht ist."

Diese Scene also hat man in dem Terracottarelief und in dem Vasenbilde zu erkennen geglaubt. Es ist aber im höchsten Maß unwahrscheinlich, daß derartige litterarhistorische Anekdoten in Kunstwerken alterthümlichen Schlages dargestellt worden seien, und da nichts zwingt, in dem Vasenbilde mehr als eine einfache Zusammenstellung der beiden berühmten lesbischen Dichterfiguren zu erkennen, während für das Terracottarelief nicht einmal die Namen der Personen durch irgend etwas verbürgt sind, so ist man wenigstens zum Theil, und zwar wahrscheinlich mit Recht, von der früher beliebten Erklärung dieses letztern zurückgekommen und wird gut thun dasselbe der kleinen Zahl anderweitiger genreartiger Scenen zuzurechnen, welche neben mythologischen Darstellungen unter den „melischen Thonreliefen" zu Tage gekommen sind.

Dem Stile nach unterscheidet sich dies Relief von den beiden anderen wesentlich durch breite und volle, selbst ein wenig schwere Formen und eine viel sorgfältigere Einzelbildung besonders in den Gewändern. Das Alterthümliche tritt hier in seiner letzten und mildesten Gestalt auf, und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche durch eine gewisse Starrheit sich von denen der vollendeten Kunst unterscheiden.

Von kunstgeschichtlich noch größerer Bedeutung als die bisher besprochenen sind zwei weitere melische Thonreliefe, welche erst in neuerer Zeit bekannt geworden sind, und von denen das eine, ungleich alterthümlichere in Fig. 33 nach der Abbildung in den Mon. dell' Inst. VI. VII. tav. 57. 1. wiedergegeben ist[109]). Verwandt mit mehr als einem Vasengemälde des gleichen Gegenstandes zeigt uns dies durchaus mit bunten Farben bemalte Relief, neben welchem noch einige andere epischen Gegenstandes, aber kein zweites mit Inschriften vorhanden ist, die Begegnung der Kinder Agamemnons am Grabe ihres Vaters. Dieses ist durch eine anthemienbekrönte, auf drei Stufen stehende Stele mit der verletzten Inschrift: Ἀ]γαμεμ[νον charakterisirt; auf der obersten Stufe sitzt in tiefe, aber stille Trauer versenkt Elektra, deren Namen in der dorischen Form Ἀλέκτρ[α beigeschrieben ist, welche zum Grabe gekommen ist, die Todtenspende auszugießen, wie die neben ihr stehende Kanne bezeugt. Sie ist begleitet von einer alten

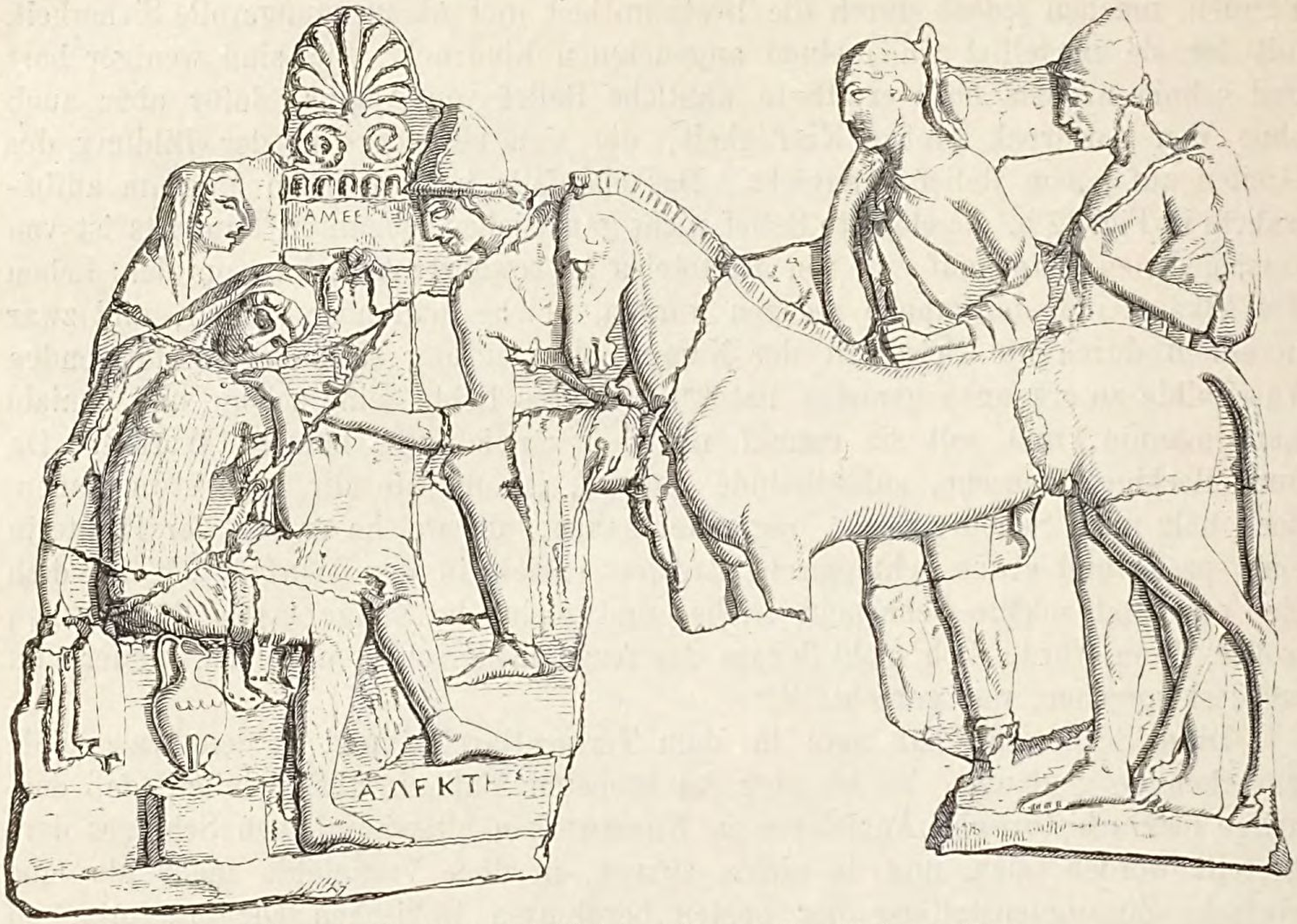


Fig. 33. Orestes und Elektra, Terracottarelief von Melos.

Dienerin oder Amme, welche sich, nach dem Gesicht mit der hängenden Unterlippe zu schließen, rückhaltloseren Klagen überläßt. Elektra gegenüber steht der eben zu Pferd von Phokis her in Begleitung des Pylades und eines das Gepäck tragenden Dieners angekommene Orestes in der Stellung ruhiger Anrede, den rechten Fuß auf die zweite Stufe gestellt, den Ellenbogen auf's Knie gestützt, mit erhobener Hand sein Wort begleitend. Die Erkennung der Geschwister hat offenbar noch nicht stattgefunden und noch beherrscht elegische Stille anstatt der bald hervorbrechenden Leidenschaft die ganze dargestellte Scene. So wie aber diese ihren klaren Ausdruck gefunden hat, so sind die handelnden Personen trefflich charakterisirt. Im Costüm ist einiges Eigene, besonders das enganliegende feinfaltige Gewand der Elektra. Es ist mit Recht hervorgehoben worden, daß ein Einfluß der attischen Tragoedie in dem Monumente so wenig nachzuweisen, wie, seinem dorischen Ursprunge gemäß, vorauszusetzen sei, daß man als seine Grundlage vielmehr ältere Poesie anzunehmen habe, deren Geist auch der reife und schon bis zum Ausdrucke der Seelenstimmung durchgedrungene Archaismus der Formen entspricht. Wie derselbe sich in der Zeichnung, ganz besonders des schlanken Pferdes, dem Perseus- (und dem entsprechenden Bellerophon-) Relief (Fig. 32a) anschließt, ist näher nachzuweisen überflüssig, ein genaueres Datum aber für dies Kunstwerk zu berechnen schwerlich möglich, da wir über den Grad conservativen Festhaltens am Alten oder der Raschheit der Entwickelung der Kunst in einem Orte wie Melos, von dem keine größeren Reihen von Monumenten vorliegen, natürlich im Dunkeln sind.

Von Tenos ist nur ein „melisches" Terracottarelief bekannt, die thebanische

Sphinx darstellend, welche einen geraubten Knaben in den Klauen trägt, mitgetheilt von Stackelberg in seinen Gräbern der Hellenen Taf. 56, Nr. 1. Auf Kythera gefunden, aber wahrscheinlich nicht daselbst gegossen ist ein alterthümlicher „Apollon"kopf im berliner Museum, auf welchen weiterhin unter den Originalen aus unbekannten Ursprungsorten zurückgekommen werden soll. Auf Delos ist kürzlich eine Anzahl mit einander und mit anderen in Athen gefundenen übereinstimmender weiblicher Statuenfragmente streng archaischen Stiles gefunden worden, von denen aber erst eines publicirt ist [110]). Dasselbe stellt eine in ein straff anliegendes Gewand gekleidete Frau dar, welche mit nur wenig getrennten Füßen, das Gewand mit der Linken lüpfend dasteht, während ihr Haar vorn in einigen dünnen Strippen auf die Schultern und die Brust, hinten in einer breiten in scharfen Zickzackfurchen gelockerten Masse auf den Nacken herabfällt. Man glaubt in dieser Figur und Ihresgleichen einen ältesten, noch aus dem 6. Jahrhundert stammenden Typus der Artemis zu erkennen, doch ist dies so wenig sicher wie der Ursprung der auf Delos gefundenen Figuren aus einheimischer Kunst, wie das gleich Folgende zeigen mag. Zahlreicher nämlich als von anderen Inseln sind die Monumente aus Naxos, aber sie sind nicht alle dort gefunden. Das älteste, nach Maßgabe der auf demselben eingegrabenen Inschrift bis in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts, ja wohl in die Mitte der 50er Olympiaden zurückgehende Monument naxischer Kunst ist eine auf Delos gefundene 1,75 m. hohe weibliche Figur von allerursprünglichster Kunst [111]), welche der Artemis geweiht ist und wahrscheinlich diese Göttin selbst darstellen soll. Dem Schema nach den ältesten „Apollon"figuren entsprechend steht dieselbe mit grade herabhangenden Händen und fest neben einander stehenden Füßen in ein um die Mitte des Leibes gegürtetes, vollkommen faltenloses Gewand eingehüllt, regungslos da. Das Gesicht ist verstoßen, die reichlichen Haare fallen seitlich am Kopf in zwei nur wenig durchfurchten breiten Massen, welche an die Form der aegyptischen Kalantika erinnern, auf die Schultern herab. Weitere Einzelheiten, ausgenommen etwa die weit vom Kopf abstehenden Ohren, sind nicht zu erkennen. Ob hier nun die Nachahmung eines aegyptischen Vorbildes vorliege, mag dahinstehn; die Behandlung des ganz faltenlosen, aller Wahrscheinlichkeit nach dereinst mit Ornamenten bemalt gewesenen Gewandes erinnert eher an Vorbilder asiatischer Technik. Eine auf Naxos gefundene unfertige „Apollon"statue desselben Schlages ist in Anm. 33 erwähnt. Dem etwas fortgeschrittenen, oft wiederholten Typus des kanacheïschen Apollon entspricht ein durch die zugehörige Inschrift als nächstältestes naxisches Werk charakterisirter Apollonkoloß, welchen die Naxier auf Delos geweiht hatten, von dem aber schon im Anfange des vorigen Jahrhunderts nur einige, seitdem noch weiter zerstörte Reste übrig waren [112]), während ein nur erst ganz roh zugehauener Koloß desselben Typus von 10,60 m. Höhe, dessen Weiterbearbeitung nicht unwahrscheinlicherweise aufgegeben worden ist, weil sich Risse im Marmor zeigten, noch jetzt in einem Steinbruch auf Naxos liegt [113]). Zum dritten Male ist derselbe Typus in fortgeschrittenerer Technik in einer, ebenfalls noch aus dem 6. Jahrhundert stammenden naxischen Bronzestatuette im berliner Museum zu Tage gekommen, von der weiterhin neben anderen Kleinbronzen die Rede sein wird. Als das jüngste dieser archaischen Werke von Naxos endlich, etwa der Wende des 6. und 5. Jahrhunderts angehörend, dürfen wir den in Fig. 34 nach einem Abguß abgebildeten, allerdings in Orchomenos gefundenen,

aber nach der Inschrift von einem naxischen Künstler Alxenor gearbeiteten Grabstein betrachten, der in Art und Form den attischen entspricht [114]. Wie diese stellt er den Verstorbenen in flachem Relief dar, welcher hier in weitem Obergewande mit der Schulter auf einen Stab gelehnt dasteht, von einem Hunde begleitet, dem er eine Heuschrecke vorhält. Das Relief ist noch flächenartiger gehalten als dasjenige der Aristionstele, steht aber in der Modellirung keineswegs hinter jenem zurück, ist ihm vielmehr fast durchweg überlegen. Sehr geschickt ist die Schulter, für deren volle körperliche Bildung das Material nicht ausreichte, perspectivisch gebildet, in feinen Andeutungen auf der Fläche die Musculatur des kräftigen Halses und des Armes behandelt und in diesem selbst eine Hauptader angegeben, sorgfältig und wohlverstanden der Körper, besonders die Beine, wie durchscheinend in die Falten des langen Gewandes hineingezeichnet, trefflich organisirt der Fuß des übergeschlagenen linken Beines, und die linke, den Stab fassende Hand, natürlich und angemessen die ganze Stellung, in der sich ein Ausruhen mit einem Anflug von Ermattung ausspricht. Nur der rechte Arm ist etwas steif gehalten, die Hand ungeschickt gedreht, der rechte, in die Vorderansicht gestellte Fuß sehr eigenthümlich und unschön verkürzt, das Gewand allzu regelmäßig in glatte Falten gelegt. Das Motiv der Composition ist voll traulicher Naivetät, sehr naiv die Stellung des übrigens vortrefflich gezeichneten und fein modellirten Hundes, der den Rahmen des Reliefs benutzt, um sich an ihm aufzurichten und der den Kopf in allerdings fehlerhaft ausgedrückter Weise herumdreht, was sich ganz ähnlich auf dem xanthischen Harpyienmonumente wiederholt. Der Kopf des Mannes ist oben glatt gearbeitet und war vielleicht mit einer aus Metall gearbeiteten Kappe bedeckt, unter welcher die Haare in regelmäßig gedrehten kleinen Locken hervortreten Das Gesicht zeigt im Auge die gewöhnlichen Fehler der Zeichnung, im Ausdruck ein leichtes aber nicht grinsendes Lächeln, das hier aber durch die Composition gerechtfertigt erscheint. Gegenüber dem Zustande der Kunst, welche wir in Boeotien kennen gelernt haben, begreift sich das in der Inschrift ausgesprochene Selbstgefühl des Künstlers, welcher diese Stele ihrem Stile nach zu urteilen gegen die Mitte der 70er Olympiaden für einen orchomenischen Verstorbenen arbeitete, sehr wohl; die metrische Inschrift an der Fußleiste des Reliefs nämlich lautet in Prosa übersetzt: „Alxenor der Naxier hat [dies Werk] gearbeitet, ihr aber seht es euch an!"



Fig. 34. Grabstele von Orchomenos.

Auch auf Thasos ist neuerdings (1864) ein Fund gemacht worden, welcher

nach den verschiedensten Richtungen hin zu den allerbedeutendsten gehört und dem gegenüber es nicht überflüssig scheint, daran zu erinnern, daß Thasos eine im 7. Jahrhundert gegründete Colonie des ionischen Paros war.

Es handelt sich um das in Figur 35 wiederholte, in das Museum des Louvre versetzte Marmorrelief, welches, wie in einer vorzüglich eingänglichen und an feinen Bemerkungen reichen Besprechung von Michaelis in der Archaeol. Zeitung

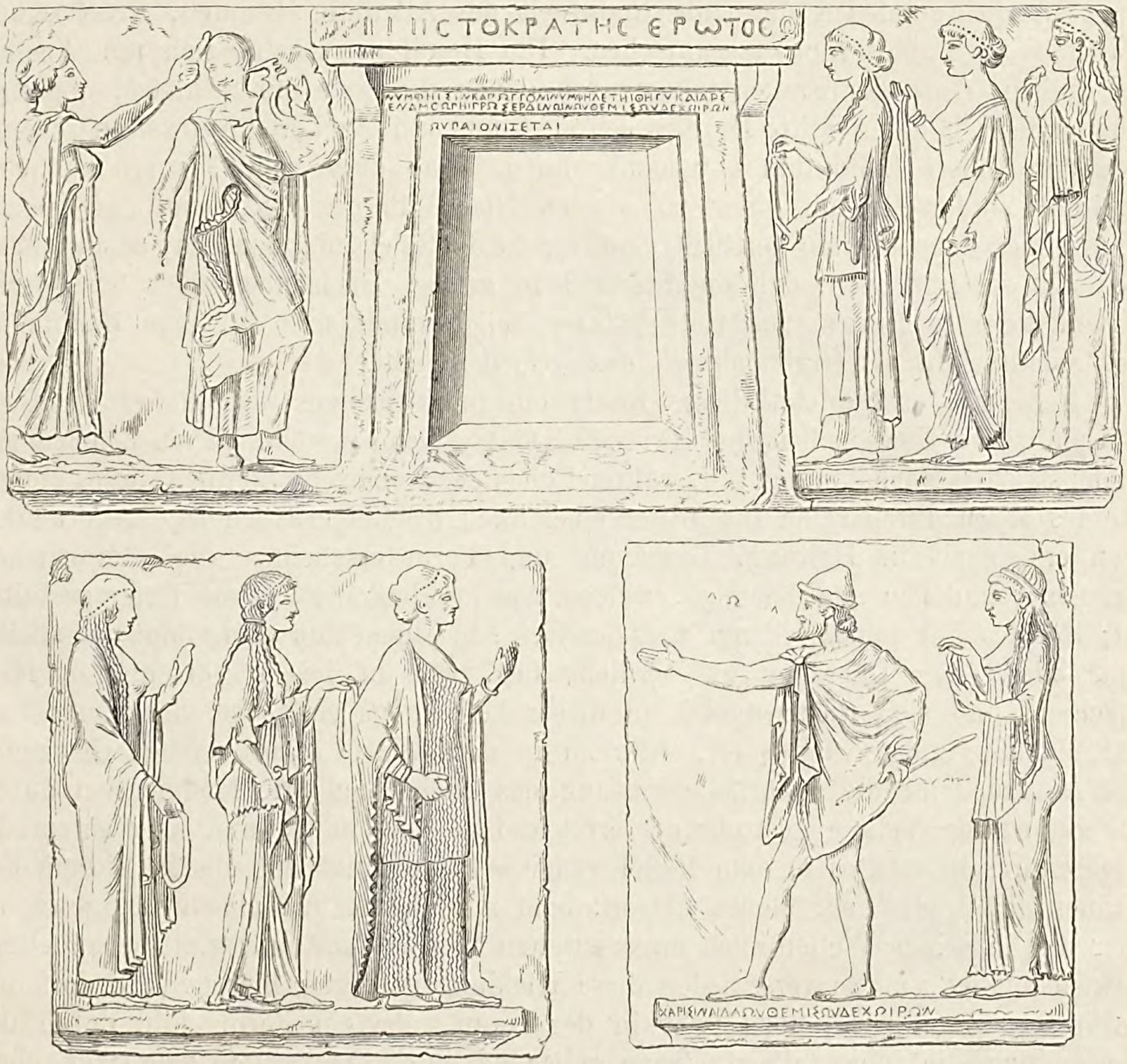


Fig. 35. Apollon, Hermes und die Nymphen, Relief von Thasos.

von 1867 Nr. 217 [115]) mit Recht gesagt ist, der Epigraphik (durch seine auf den Beginn oder die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts hinweisenden Inschriften), den Cultusalterthümern (durch seinen Inhalt und den der Inschriften) und der Kunstgeschichte (durch seinen Stil) gleiches Interesse bietet. Indem wir das rein Epigraphische oder Palaeographische auf sich beruhen lassen und in Betreff des Interesses für den Cultus nur bemerken, daß die Inschriften Opfervorschriften an Apollon den Führer der Nymphen, an diese und die Chariten enthalten, wenden wir uns dem Gegenstande und dem Stile zu.

Was die dargestellten Personen anlangt, nennen die Inschriften Nymphen (die man durchaus nicht als Musen zu verstehn braucht), Apollon ihren Führer, und

Chariten; dazu gesellt sich in unverkennbarer Figur, obgleich in den Inschriften nicht genannt und des gewöhnlichsten Kennzeichens, d. h. der Beflügelung der Füße entbehrend, durch die Tracht und das Attribut des nur wenig zerstörten Kerykeions bezeichnet, Hermes. Auch Apollon ist unverkennbar; welche von den acht dargestellten Frauen aber als die Nymphen, welche als die Chariten zu betrachten seien, und ob man sich auf diese Namen zu beschränken oder vielleicht nach anderen für einige der dargestellten Personen zu suchen habe, das Alles ist ganz ungewiß und bei der Unbestimmtheit der Attribute (Blumen, Früchte und Taenien) auch schwerlich auszumachen. Die Handlung scheint sich um Apollon zu drehen, dem vier Frauen folgen, von denen die erste ihn bekränzt, während vier andere, in deren Mitte Hermes schreitet und auf Apollon hinzuweisen scheint, von der andern Seite ihm entgegenkommen. Daß diese zehn Figuren auf eine breitere Vorderseite mit einer viereckigen Nische in der Mitte und auf die angrenzenden Schmalseiten vertheilt sind, macht die Zeichnung deutlich; ausdrücklich bemerkt sei nur noch, daß die Inschrift in großen Buchstaben über der Nische (Themistokrates Erotos) aus viel späterer Zeit stammt und auf eine Benutzung des Monumentes als Grabdenkmal hinzuweisen scheint.

Dem Stil nach bietet dieses Relief ein merkwürdiges und höchst wichtiges Beispiel jener Ungleichheit und Zwiespältigkeit, welche gewöhnlich als Zeichen der archaistischen Nachahmung gilt, während doch die archaische Echtheit dieses Monumentes schon durch seine Inschriften über allen Zweifel erhaben ist. Am wenigsten entwickelt in Haltung, Bewegung und Form erscheinen die sämmtlichen Frauen, von denen nur diejenige, welche Apollon bekränzt, etwas freier gestaltet ist; Hermes mit seiner eckigen aber dennoch lebendigen Bewegung folgt demnächst und bildet den Übergang zu Apollon, der, wie im leisen Vorschreiten Halt machend und sich rückwendend, in dieser keineswegs einfachen Bewegung verhältnißmäßig gut gelungen ist, während in dem Wurfe seines reichen Gewandes der Ausdruck für die natürliche Faltung des Stoffes und ihre Modification durch die Bewegung mehr angestrebt als erreicht ist. Diesem Gewand aber entspricht wiederum kein zweites in dem Relief genau. So mannigfaltig die Bekleidung der Frauen, bald mit dem bloßen Chiton, bald mit diesem und einem Obergewande, hier mit in seinen Wellenlinien angedeutetem Wollen- dort mit glatt behandeltem Leinenstoff ist, und so verschieden diese Kleidung getragen, hier gelüpft, dort unberührt gelassen wird, doch geht in der Hauptsache ein Formgefühl durch die Gewandung, die ruhig fallend, knapp anliegend, in Zickzacksäume gebrochen, ohne freien Wurf und ohne Bewegungsmotive geordnet ist. Der Mantel des Hermes dagegen, dessen Motive leichter zu fassen und wiederzugeben waren, als diejenigen in der Gewandung des Apollon, ist demgemäß auch besser gerathen als jene und darf als ein merkwürdiges frühes Beispiel der zu naturgemäßer Darstellung gelangten bewegten Gewandung gelten. Bei keiner Figur aber, selbst nicht bei dem Hermes, ist die schwierige Aufgabe, Körper und Gewandung in ihrer Wechselbeziehung in Einklang zu bringen, das Gewand zum Echo der Gestalt zu machen, recht gelungen, indem entweder die Körper fast wie nackt in der gleichsam stofflosen Kleidung dastehn oder aber unter den Massen der selbständigen, den Körperbewegungen nur andeutungsweise folgenden Gewandung verschwinden, eine Erscheinung, welche sich an den meisten alten Kunstwerken, vielleicht aber an keinem mit dem thasischen Relief übereinstimmender wiederholt als an dem korin-

thischen Peristomion (oben Fig. 22). In Betreff der hervorgehobenen Ungleichheiten sagt Michaelis a. a. O. S. 11 sehr wahr: „Es ist eine Eigenthümlichkeit der letzten Stadien einer solchen Gährungsepoche, wie sie die griechische Kunst seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis gegen die Mitte des folgenden durchzumachen hatte, in den einzelnen Theilen der Composition ungleich und schwankend zu sein", was dann mit mehren Beispielen belegt wird, zu denen sich reichliche Parallelen aus einer ähnlichen Übergangsepoche der modernen Kunst in Italien würden beibringen lassen. Um so schwieriger wird die Kritik des Echten und Nachgeahmten und um so vorsichtiger sollte man in derselben sein.

Es bleibt uns nur noch ein Blick auf die nicht rein griechische, sondern von griechischen Einflüssen nur mehr oder weniger gefärbte Kunst

i) Kleinasiens,

in dessen Hauptdenkmal dieser Periode, dem sogenannten Harpyienmonumente von Xanthos in Lykien, uns Gestalten begegnen werden, welche in auffallender Weise an die eben betrachteten thasischen und andererseits wieder an die attischen Monumente erinnern. Dieses Harpyienmonument von Xanthos, für welches, mag nun der Name ganz passend sein oder nicht, sich schwer ein anderer wird finden und einbürgern lassen, gehört zu den reichen Funden, welche Sir Charles Fellows im Jahre 1838 machte und größtentheils nach London in's Britische Museum schaffte, wo sie eine eigene kleine Kunstwelt für sich darstellen. Wir können diese, von denen noch keine allgemein zugängliche Abbildung den von London Entfernten einen genügenden Begriff giebt, nicht alle einzeln hier anführen und beschreiben [116]), sondern müssen uns in der Hauptsache auf das Harpyienmonument beschränken, welches sowohl in Rücksicht auf sein gegenständliches Interesse wie in Beziehung auf seinen Stil die Krone der durch mancherlei Monumente vertretenen älteren lykischen Sculpturen bildet, gleichwie weiterhin zu besprechende weibliche Gewandstatuen, und außer ihnen Reliefe, die als Friese zu einem zerstört gefundenen tempelartigen Gebäude gehörten, die höchsten Leistungen unter nicht wenigen Resten dieses Landes aus der blühendsten Kunstzeit darstellen.


Fig. 36. Das Harpyienmonument.

Das Harpyienmonument also, welches die nebenstehende Abbildung in seiner Gesammtheit zeigt [117]), ist ein thurmartiges Grabmonument aus einem einzigen Kalksteinblock von gegen 6 m. Höhe gehauen, welcher oben auf der Höhe des Reliefs die Grabkammer enthält, zu der auf der Westseite (s. d. folg. Fig.) eine kleine, das Relief unterbrechende Öffnung führt, die nur zum Hineinschieben der Aschenbehälter gedient haben kann. Ähnliche Monumente, jedoch ohne den Reliefschmuck, der uns dies Denkmal so wichtig macht, finden sich in der Nähe. Die Reliefe an unserm Denkmal bilden einen, etwa 5 m. über dem Boden in die vier Seiten des Thurmes eingelassenen Fries, der aus je drei Platten weißen Marmors von 0,90 m. Höhe und an der Ost- und Westseite 2,37 m. an den beiden anderen Seiten 2,15 m. Länge innerhalb des Rahmens gebildet wird. Dieser Fries (Fig. 37)

hat uns nun zu beschäftigen. Suchen wir uns zuerst über die Gegenstände der Darstellung zu orientiren, so werden wir freilich darauf wohl verzichten müssen, eine Erklärung derselben aufzustellen, welche alle Fragen und Bedenken erledigte, und welche in allen Theilen zu beweisen wäre, da uns für eine solche die nothwendige Unterlage der Kenntniß der religiösen Ideen abgeht, welche in diesen Reliefen verbildlicht sind. Wir werden uns also begnügen müssen, den Gegenstand des Kunstwerkes mehr nur im Allgemeinen und vermuthungsweise zu erfassen, ohne uns zu weit in eine tiefsinnig symbolische Deutung zu verlieren.

Die Hauptseite des Monumentes scheint die westliche, dem Untergang des Lichtes zugewandte zu sein, in der sich die Öffnung der Grabkammer befindet, die zugleich als Thür der Unterwelt wird verstanden werden dürfen. Über derselben sehn wir eine säugende Kuh, deren Bild an dieser Stelle schwer zu begreifen sein würde, wenn man sie nicht als das Symbol der lebengebenden, nährenden Kraftfülle auffassen dürfte, mit welchem die gegensätzliche Symbolik des Todes und des Lebens beginnt, die sich durch das ganze Denkmal hinzuziehn scheint. Links und rechts von der Grabesthür thronen zwei Göttinnen, die auf den ersten Blick sehr ähnlich, bei genauerer Betrachtung in Haltung, Gewandung und Attributen mannichfach verschieden erscheinen und welche mit den griechischen Namen der Demeter und Kora (Persephone) zu belegen schwerlich gerechtfertigt ist. Diejenige links mit der Sphinx an der Thronlehne mag als die Todesgöttin verstanden werden, welche die Schale zum Empfang der Opferspende hinhält; ihr Widerpart als die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen und dem Kopf eines Widders, dem auch sonst nachweisbaren Symbol der befruchtenden Wolke, an der Sitzlehne. Dieser nahen sich huldigend drei Frauen, von denen die beiden hinteren ein Ei, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer bringen, die Symbole des noch schlummernden Lebenskeimes, des Blühens und der, neue Keime enthaltenden Reife und Vollendung. Das ist also die Seite des Lebens, und um diese größer, voller zu bilden, ist die Grabesthür hart neben die Todesgöttin auf die Seite geschoben. Auf den Schmalseiten fallen die je zweimal wiederholten Gestalten geflügelter Frauen mit kleiner gebildeten weiblichen Gestalten im Arm, die man in Erinnerung an die homerischen Harpyien mit diesem Namen bezeichnet hat, zuerst auf. Sie sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griechischen Poesie sehr verschieden, freilich wie jene, unerbittlich dahinreißende Daemonen, deren Macht in den Vogelkrallen und den gewaltigen Flügeln angedeutet ist, zugleich aber ernste milde Wesen, welche die Davongetragenen an ihre Brust drücken, und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während die Zurückgebliebenen, von denen eine im nördlichen Friese in tiefster Trauer, die Wangen zerkratzend am Boden sitzt, in vergeblichem Sehnen den Entschwundenen nachschauen. Diese kleine Gestalt, in der mit Friederichs die Stifterin des ganzen Monuments erkannt werden kann, ohne daß hiefür ein Beweis oder eine schlagende Analogie vorläge, dürfte übrigens zeigen, daß es sich bei den Gestalten in den Armen der Harpyien nicht um Kinder, sondern um klein gebildete Erwachsene, wenn nicht etwa um deren Seelen oder Eidola handelt [118]). In diesem Gebahren der Harpyien und in der Hingebung der Entführten scheint sich eine milde Auffassung des Todes auszusprechen und diese Auffassung glaubte man früher bestätigt, ja den Glauben an ein aus dem Tode hervorgehendes neues Leben angedeutet zu sehn durch den, wie man meinte, als Ei gestalteten Körper dieser

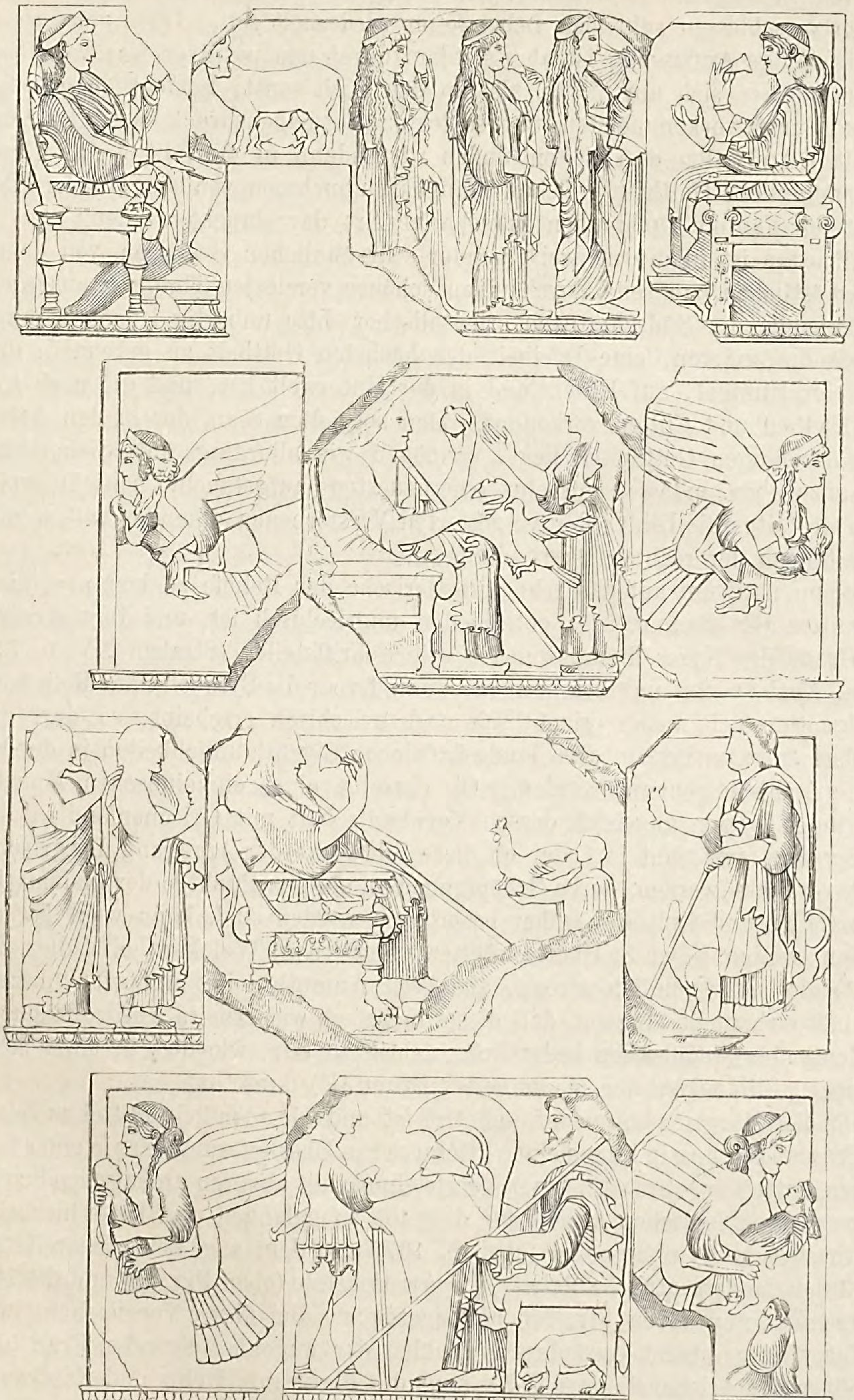


Fig. 37. Reliefe vom Harpyienmonument von Xanthos.

Harpyien, in welchem man das bereits oben bemerkte einfache und sinnige Symbol für den verschlossen ruhenden Lebenskeim wiederholt sah. Diese ganze poetische und tiefsinnige Auffassung ist aber seitdem durch den positiven Nachweis beseitigt worden, daß es sich um nichts, als um den auch sonst, namentlich in altaegyptischer Kunst vorkommenden ungeschickten Formenausdruck für den Vogelleib handelt. Auf allen drei Seiten finden wir sodann in der Mitte eine thronende ältere männliche Gottheit, welcher, man darf annehmen von den Gliedern der hier bestatteten Familie Opfergaben mancherlei Art dargebracht werden. Am wahrscheinlichsten ist in diesen drei einander sehr ähnlichen Gestalten, von denen nur die der östlichen Langseite durch einen schöner verzierten Thronsitz ausgezeichnet und diejenige der Südseite nach orientalischer Sitte unbärtig ist, ohne jünger zu sein als die anderen, eine Dreiheit der höchsten Gottheit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt hat, und die noch sonst in alten Mythen und Culten vorkommt. Den speciellen Sinn, der in den Attributen dieser dreieinigen Gottheiten liegt, vermögen wir allerdings mit Sicherheit noch nicht anzugeben, indessen entbehrt eine neuestens aufgetauchte Ansicht, welche in diesen Gestalten die Bilder der vergötterten Verstorbenen erkennen will, wenigstens zur Zeit noch der rechten Begründung.

Wenn nun, um auf das rein Künstlerische der Reliefe zu kommen, die Form des ganzen Grabmonumentes entschieden ungriechisch ist, und ihre Analogie in dem Grabe des Kyros findet, welches alte Schriftsteller (Strabon XV, p. 730 und Arrian. Anab. 6, 29) uns beschreiben; wenn ferner die Symbolik der Reliefe durchaus eigenthümlich, weder orientalisch noch griechisch erscheint, so darf der Stil derselben trotz unverkennbaren landschaftlichen Eigenthümlichkeiten in der Hauptsache griechisch genannt werden. Ob derselbe einer einheimischen Kunstschule des Landes Lykien angehört, dessen Verwandtschaft mit Griechenland in Religion und Sprache anerkannt ist, oder ob diese Bildwerke der Anregung der griechischen Kunst verdankt werden, deren Schöpfungen an einigen Punkten der kleinasiatischen Küste (Milet und Ephesos) früher besprochen worden sind, kann wohl kaum entschieden werden. Den Stil hatte in älterer Zeit (1848) Welcker (bei Müller, Handb. §. 90*) als „alterthümlich streng, aber von Anmuth leise umflossen" bezeichnet, doch läßt sich nicht läugnen, daß dieser mehrfach wiederholte Ausdruck einer nicht unbedeutenden Modification bedarf, um richtig zu sein, wie dies in einer sehr eingänglichen Stilanalyse des Monumentes Brunn [119]) dargethan hat.

Da das Harpyienmonument undatirt ist und wir auch kein Mittel zu seiner unmittelbaren Datirung in irgend einer litterarischen Überlieferung oder in einer Inschrift besitzen, hatte man versucht, durch Vergleichung mit anderen archaischen Sculpturen zu einem chronologischen Anhalt für dasselbe zu gelangen und hatte hierbei außer dem thasischen Nymphenrelief (oben S. 167) und dem s. g. Leukothearelief Albani (Fig. 38) besonders attische Reliefe, die Aristionstele (oben Fig. 26) und die „wagenbesteigende Frau" (oben Fig. 28) herbeigezogen. Bei dieser Vergleichung war nun das Harpyienmonument besonders gegenüber der wagenbesteigenden Frau (ob auch gegenüber der Aristionstele, mit der man die Figur mit Helm und Schild auf der Nordseite verglich, ist eine andere Frage) zu günstig beurteilt worden und man war, unter der Annahme einer wenigstens ungefähr parallelen Entwickelung der attischen und der lykischen Kunst, für das Harpyienmonument auf ein wohl etwas zu junges Datum (Mitte der 70er Oll.) gekommen. Brunn hat nun durchaus richtig nachgewiesen,

daß der Künstler des Harpyienmonumentes in Betreff der Gewandung es nicht weiter gebracht hat, als bis zu einem besten Falls correcten und saubern, überwiegend aber trockenen Ausdruck des Stoffes und seiner natürlichen Lage und Faltung, nicht aber bis zu der Darstellung seiner durch die Art seiner Handlung und die Bewegung der Körper bedingten Gestaltung und Bewegung, wie dies sowohl, wenn auch nur in bescheidenem Maße bei der wagenbesteigenden Frau und wenigstens zum Theil (im Mantel des Hermes) im thasischen Nymphenrelief, endlich, ebenfalls zum Theil, in dem Leukothearelief Albani (bei dem Obergewande der sitzenden Frau) der Fall ist. Der Ausgleich zwischen der menschlichen Gestalt und der sie bedeckenden, aber von ihr in Formen und Motiven abhängigen Gewandung ist also kaum versucht, geschweige denn gelungen; die menschlichen Figuren sind in ihre Gewänder nur eingehüllt, aus denen ihre Umrisse entweder in harter Schärfe hervortreten oder in der sie verschwinden, wobei allerdings bemerkt werden muß, daß keine bisher veröffentlichte Zeichnung des Monumentes, auch die nach der Publication in den Mon. dell' Inst. IV. tav. 3 copirte in Fig. 37 nicht, in Beziehung hierauf correct genannt werden kann. Was aber die menschlichen Figuren selbst anlangt, wird das Urteil sowohl dadurch, daß sie fast alle zum größten Theile dicht bekleidet, wie auch dadurch, daß sie durchweg nur wenig bewegt sind, erschwert; nichts desto weniger wird man eine in den allgemeineren Zügen vorhandene, aber mehr schematische als individuelle Richtigkeit anzuerkennen, dabei aber nicht allein eine gewisse Neigung zu schweren und fülligen Formen hervorzuheben, sondern das Verständniß für das Organische, eine sorgfältige und correcte Durchbildung des Einzelnen zu läugnen haben.

Demgemäß sind die Extremitäten, besonders die Hände der thronenden männlichen Gottheiten, schwer und plump gerathen, ist die Modellirung überall im Nackten, so namentlich auch an den Beinen des waffendarbringenden Mannes der Nordseite und sämmtlicher Arme und Hände gering, sind die Köpfe, soweit sie erhalten sind, nicht allein ohne Ausdruck, sondern mit den gewöhnlichen archaischen Fehlern, falsch gezeichneten Augen und zu hoch sitzenden Ohren und überdies mit einigen eigenthümlichen Fehlern, schweren Verhältnissen, breiten Wangen u. dgl. behaftet, sind die Bewegungen gebunden und nicht frei von Affectation, und zeigen nur selten, wie besonders bei dem Knaben, welcher den Hahn darbringt, und bei den kleinen Gestalten in den Armen der Harpyien einen etwas wärmern Ausdruck. Durchaus verfehlt sind die lebhafteren Bewegungen, wie denn z. B. der rasche Flug, in welchem die Harpyien doch ohne Zweifel die von ihnen geraubten Personen dahintragend gedacht sind, auf keine Weise zur Anschauung gebracht ist. Das gezwungene Aufstehn mit beiden Plattsohlen theilen die Figuren der Reliefe des Harpyienmonumentes mit den meisten, wenn nicht allen alterthümlichen Relieffiguren, während auch in ihnen sowie ebenfalls fast überall die Darstellung der Thiere derjenigen der Menschen überlegen ist, so in der säugenden Kuh (West), in dem ganz vorzüglichen Hahn (Ost) und, bis auf die Umdrehung des Halses, in dem Hunde (das.); denn daß dessen Körper viel zu lang gestreckt erscheint, ist nur dem naiven Bestreben zuzurechnen, sein Hintertheil nicht hinter dem Manne verschwinden zu lassen.

Wenn nun noch bemerkt wird, daß die materielle Technik in hohem Grade sauber und sorgfältig ist und daß vielfache Spuren darauf hinweisen, daß der Eindruck des ganzen Monumentes durch Farbe gehoben war, durch welche mancherlei

zierliches Ornament an den Thronen und wohl auch einiges an den Gewändern hergestellt gewesen ist, so dürfte in der Hauptsache gesagt sein, was sich in der Kürze über das Harpyienmonument selbst sagen läßt.

Was aber, um so zu dem Anfange zurückzukehren, sein wahrscheinliches Datum anlangt, so wird man dasselbe, auch wie jetzt die Sachen stehn, nur aus Vergleichung mit anderen archaischen Monumenten ableiten können, dabei aber einerseits diese Vergleichung in weitere Kreise erstrecken, als dies früher geschehn ist, andererseits nicht vergessen dürfen, daß der individuellen, landschaftlichen Entwickelung der Kunst auch hier Rechnung getragen werden muß, daß also die Vergleichungsschlüsse immer nur einen bedingten Werth haben. Bei der Umschau unter den hocharchaischen Monumenten wird man anerkennen müssen, daß das Harpyienmonument in seiner Ganzheit betrachtet fortgeschrittener ist als die altmilesischen Statuen, auch die jüngste derselben (oben S. 94), nicht minder, daß die altephesischen Fragmente (oben S. 96) noch alterthümlicher und gebundener, besonders auch in der Gewandbehandlung erscheinen, als die Figuren von Xanthos. Auch der Aristionstele würde man, abgesehn von etwas weiter geführter Modellirung in dem Beine dieser größern Figur, mit Unrecht einen Vorzug vor der entsprechenden Figur des Harpyienmonumentes zusprechen. Diesen Monumenten des 6. Jahrhunderts also scheint das Harpyienmonument, immer die landschaftliche Eigenthümlichkeit seines Stiles festgehalten, überlegen; jünger als diese wird es also anzusetzen sein. Dagegen geht sowohl das thasische Nymphenrelief in einigen Figuren und Gewändern, geht die Stele des Alxenor von Naxos (oben S. 166) und das Relief der wagenbesteigenden Frau, um hierbei stehn zu bleiben, über die im Harpyienmonumente vorliegende Stilentwickelung hinaus und man wird, soweit sich eine Parallele zwischen lykischer, naxischer, thasischer und attischer Kunst ziehn läßt, das xanthische Monument für älter halten dürfen, als die angeführten aus der ersten Hälfte der 70er Oll. stammenden Monumente, so daß ihm wahrscheinlich auf der Grenze des 6. und 5. Jahrhunderts, im Ausgange der 60er oder im Anfange der 70er Olympiaden seine richtige Stelle anzuweisen sein wird.

Von Originalwerken, deren Herkunft unbekannt ist, scheint bei flüchtiger Betrachtung das s. g. Leukotheaerelief in der Villa Albani [120]) (Fig. 38) mit dem Harpyienmonumente so viel Verwandtes zu haben, daß man geneigt gewesen ist, dasselbe als ein Product lykischer anstatt griechischer Kunst zu betrachten; allein wahrscheinlich mit Unrecht.

Die richtige Erklärung dieses vielbesprochenen Reliefs ergiebt sich wohl als ziemlich unzweifelhaft aus der Vergleichung nicht weniger späterer Grabsteine, namentlich solcher attischen Fundortes: nicht eine Göttin ist die sitzende Frau, sondern eine verstorbene Mutter, welche der Korb unter ihrem allerdings sehr groß und feierlich gebildeten Sessel, auf Wollarbeit hinweisend, als gute Hausfrau charakterisirt, während sie dargestellt ist — wie andere Mütter auf den späteren Parallelmonumenten — mit dem jüngsten Kinde tändelnd, das ihr freundlich und innig das Händchen entgegenstreckt. Zwei ältere Kinder, welche der beschränkte Raum nicht anders als in einer in diesem Reliefstil allerdings sehr ungewöhnlichen Tiefenstellung anzubringen oder zwischen die Erwachsenen einzuklemmen erlaubte, sind von einer Wärterin oder Angehörigen des Hauses (mit ergänztem Gesicht), welche eine Taenie als Liebesgabe darbringt, begleitet vor die Mutter hingetreten, zu der sie ihrerseits ein freundliches Wort des Grußes zu sprechen

scheinen. So rundet sich diese einfach sinnige und innige Composition in sich ab, während man den in seiner Einfachheit ergreifenden Gedanken, der sich in derselben ausspricht, durch mythologische Deutungen, wie sie früher gesucht wurden, nur trüben kann. Wenngleich nun aber auch die sitzende Frau an die sitzenden Göttinnen des Harpyienmonumentes erinnert, so genügt dies nicht, um den lykischen Ursprung des Reliefs zu erweisen, um so weniger als andererseits die stehende Figur rechts sich in der hinter dem Hermes stehenden Frau des thasischen Reliefs in ungefähr ebenso großer Ähnlichkeit wiederholt. Mag aber das Albani'sche Relief entstanden sein wo es sei, jedenfalls zeigt es gegenüber dem Harpyienmonument sowohl in der Behandlung der Gewandung, ganz besonders in dem durchaus verständnißvoll gelegten Obergewande der sitzenden Frau, wie in der Darstellung des Haares und des Gesichtes sehr bedeutende Fortschritte, welche es stilistisch wie chronologisch dem Relief der wagenbesteigenden Frau mindestens an die Seite rücken.

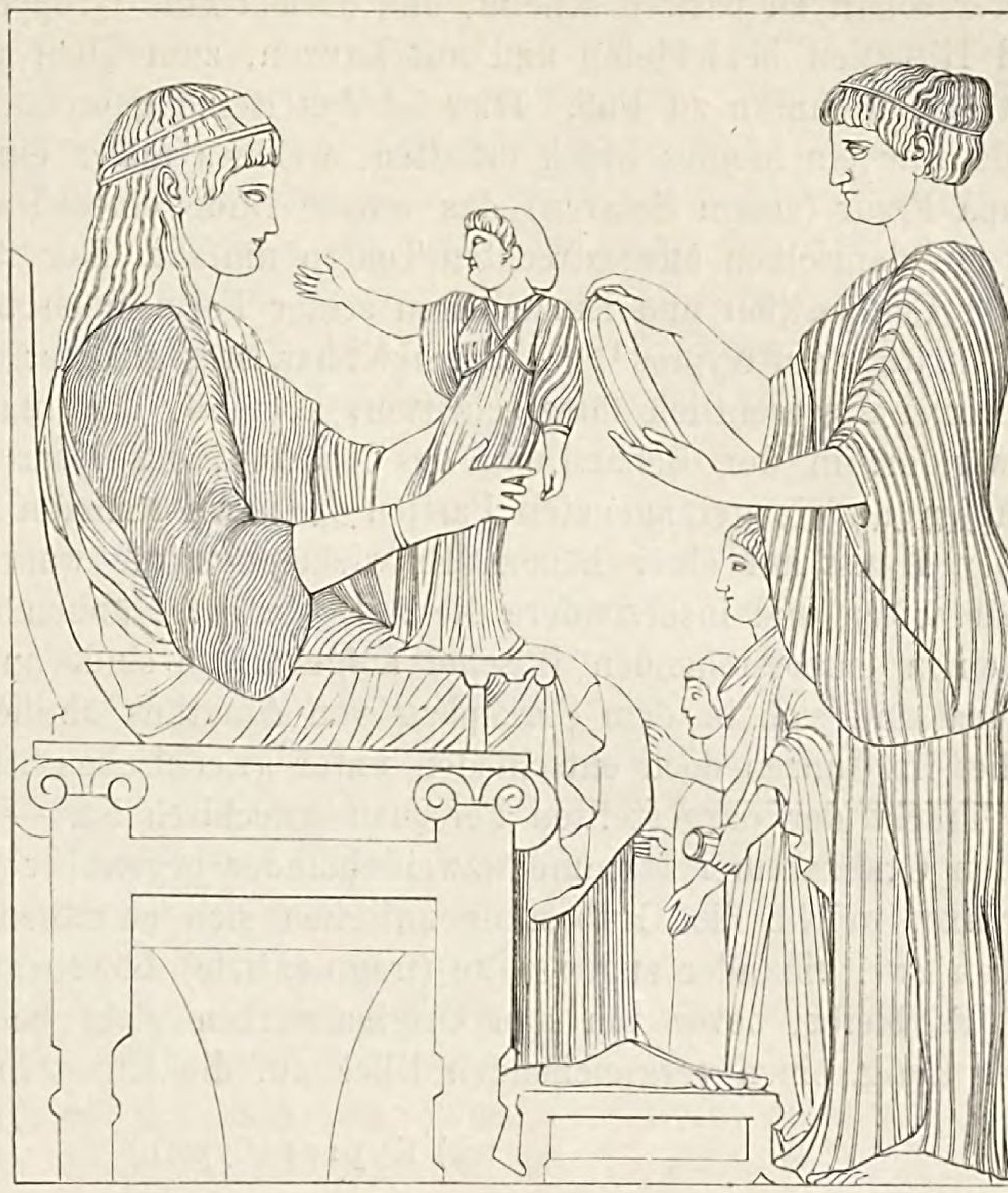


Fig. 38. S. g. Leukothearelief Albani.

Als das wichtigste Monument archaisch lykischer Kunst nächst dem Harpyienmonument verdient der Fries einer Grabkammer aus Xanthos im Britischen Museum [121]) hier einer hervorhebenden Erwähnung, während auf eine so eingehende Besprechung desselben, wie sie ihm gebührte, zur Zeit verzichtet werden muß, weil eine genügende Abbildung nicht zu beschaffen war [122]). Das Relief stellt wahrscheinlich, wenn man es kurz so bezeichnen darf, eine rechtshin bewegte Bestattungsprocession dar. Auf ein Zweigespann, in dessen Wagen sich nur ein Lenker befindet und dessen Pferde nur mit den Vorderbeinen schreiten, mit den Hinterbeinen feststehn, folgt ein von einem nebenhergehenden Sclaven geführtes loses Pferd (dasjenige des Verstorbenen?), darauf ein zweites Zweigespann, in dessen Wagen neben dem Lenker ein in sein Gewand gehüllter und wie in Trauer gebeugter, alter und langbärtiger Mann offenbar vornehmen Standes sitzt. Die Pferde auch dieses Wagens schreiten nur mit den Vorderfüßen. Diesem Wagen folgt ein Reiter auf einem diesmal nur mit den Hinterbeinen schreitenden Pferde, dessen Stellung aber besser motivirt ist, als die der anderen Pferde, da es sein

Reiter scharf zu pariren scheint, und diesem eine Gruppe von dicht, mit Chitonen und Himatien bekleideten und mit Lanzen, zum Theil auch mit Schilden ausgestatteten Männern zu Fuß. Hier ist das Relief gebrochen und von seinem linken Ende nur ein kleines Stück erhalten, welches außer einer weiblichen und männlichen Figur (einem Sclaven) das untere Ende eines Todtenbettes mit dem Fuße des auf demselben ausgestreckten Todten umfaßt. Der Stil dieses Reliefs, welches seiner Composition und Einzelheiten seiner Form nach mit einem Sarkophagrelief aus Amathus auf Kypros [123]) Ähnlichkeit hat, ist gegenüber demjenigen des Harpyienmonuments wesentlich fortgeschritten, aber so, daß man überall, im Wurfe der Gewänder, in der Behandlung des Nackten, des Haares, der Gesichter ein Anknüpfen an die gelungensten Partien in jenen Reliefen und eine Steigerung derselben Kunst auf einer höhern Entwickelungsstufe wahrnehmen kann. Obgleich Einzelheiten und insbesondere die Art, wie die Mähnen der Pferde über der Stirn in einen emporstehenden Büschel aufgebunden sind, an assyrische Vorbilder erinnern und sich in dem Sarkophag von Amathus ähnlich wiederholen, steht das Relief im Ganzen doch entschieden unter griechischen Stileinflüssen, wie denn auch die Tracht der dargestellten Personen griechisch ist. — Von dem Eingange derselben Grabkammer stammen zwei einander gegenüber hockende, streng stilisirte Sphinxe, welche die Grabesthür zwischen sich einfaßten, während oberhalb derselben zwei einander zugewandte (fragmentirte) Löwen angebracht sind.

Es bleibt, bevor von den Originalwerken nicht bekannter Herkunft geredet wird, übrig, einen vergleichenden Blick auf die Kunst in

k) Kypros (Cypern)

zu werfen, welche namentlich durch die höchst erfolgreichen Ausgrabungen des Generals Palma di Cesnola [124]) in den Vordergrund des Interesses gerückt worden sind.

Die überaus starke Mischung der Bevölkerung der Insel, welche phrygische, phoenikische, kilikische, vielleicht auch lykische und griechische Elemente verschiedener Stämme umfaßte und der große Wechsel ihrer politischen Schicksale, welcher sie bald unter den Einfluß Aegyptens, bald unter denjenigen Assyriens stellte oder einheimischen Dynasten und Priestergeschlechtern bald des einen, bald des andern Stammes ein Übergewicht verlieh, offenbart sich in der kyprischen bildenden Kunst auf die augenfälligste Weise. Man findet demgemäß unter den kyprischen Arbeiten aller Art neben einer großen Anzahl von Monumenten, in welchen der aegyptische Stil rein oder wenig modificirt zu Tage tritt, eine andere, welche ebenso unter den Einflüssen assyrischer Kunst entstanden ist, eine dritte, welche als phoenikisch gelten darf, und endlich eine gewisse Gruppe, welche eine ganz eigenthümliche Mischung oder Verbindung dieser verschiedenen Kunstweisen, namentlich der aegyptischen und der assyrischen zeigen. Am schwächsten tritt in den kyprischen Kunstwerken das griechische Element hervor und zwar fast niemals in voller Reinheit, sondern meistens mit einer Färbung, welche da, wo man sie nicht direct aegyptisch oder assyrisch nennen kann, an die Eigenthümlichkeiten lykisch-griechischer Kunstweise erinnert. Es kann nicht als die Aufgabe eines Buches wie das vorliegende betrachtet werden, auf diese verschiedenen Stilströmungen innerhalb der kyprischen Kunst und auf ihre Mischungen und Verbindungen oder Durchkreuzungen im Einzelnen einzugehn, dies muß einer umfassenden monographischen Bearbeitung vorbehalten oder zugewiesen und auch nach mancherlei

Vorarbeiten der letzten Jahre als dankbarer Stoff einer solchen bezeichnet werden. In diesem Buche konnte nur auf die hier und da an anderen Orten bemerkbaren Analogien kyprischer Kunst hingewiesen und kann an dieser Stelle nur auf die kleine Zahl derjenigen Monumente aufmerksam gemacht werden, welche, der archaischen Periode angehörend, einen mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen griechischen Stil zeigen. Sie stammen bis auf den schon bei dem lykischen Grabfriese als Parallele angeführten Sarkophag von Amathus (Cesnola-Stern Taf. 44, 45) fast allesammt aus Golgoi oder dem Orte (Athîeno und Umgegend, Hagios Photios und Hagios Jorgos), welcher für die Stätte des antiken Golgoi gehalten wird. Und zwar ist ihrer die größte Zahl in den Ruinen eines tempelartigen Bauwerkes zusammen und gesondert von einer Masse einerseits aegyptisirender, andererseits assyrisirender Kunstwerke aufgefunden worden (Cesnola-Stern S. 126). Einige aus diesem Fundort stammende Priesterstatuen (Cesnola-Stern Taf. 26, 1 u. 2), die eine mit einer kleinen runden Büchse und einer Schale, die andere mit einer gleichen Büchse und einer bei den Flügeln gehaltenen Taube in den Händen, zeigen einen sehr hybriden archaisch-griechischen Stil besonders in der Behandlung der Gewänder, während in den Köpfen, zumal demjenigen der zweiten, assyrische Elemente fühlbar werden. Reiner griechisch erscheint eine kleine, ohne Kopf gefundene weibliche Statue mit einer Lyra in den anmuthig gehaltenen Armen (Cesnola-Stern Taf. 31, 2), der eine in Larnaka gefundene Halbfigur mit erhaltenem Kopf (abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1870 Taf. 37) in mancher Beziehung, wenn auch nicht genau entspricht. Diese beiden Bildwerke, deren letztgenanntes Stark (in der Arch. Ztg. a. a. O. S. 67 ff.) genau besprochen aber mit höchst geringer Wahrscheinlichkeit als Sappho gedeutet hat, gehören jedoch kaum noch der Periode der archaischen Kunst an, mit welcher einige andere Figuren aus Golgoi, wie z. B. die Aphrodite mit dem Eros auf dem Arme (Taf. 17, 1) oder die in der That trotz oberflächlicher Arbeit schön zu nennende Priesterstatue (Taf. 25), um von noch jüngeren Figuren und Köpfen ganz zu schweigen, nichts mehr zu thun haben. Als archaisch-griechischem Stil angehörend kann von statuarischen Monumenten noch das Fragment eines knienden Bogenschützen (Taf. 33, 1) genannt werden, welches mit den Bogenschützen der aeginetischen Giebelgruppen interessante Vergleichungspunkte bietet, während von Reliefen dasjenige eines ebenfalls aus Golgoi stammenden Sarkophags (Taf. 18) als das relativ am reinsten archaisch-griechische Monument an erster Stelle hervorgehoben zu werden verdient. Dasselbe stellt an den Langseiten einerseits ein Gelage dar, welches an ähnliche Scenen in griechischen Vasenbildern, aber auch an etruskische Kunstwerke erinnert, andererseits eine Jagd bewaffneter und geharnischter Männer auf einen karischen Buckelochsen und einen Eber. Besonders die menschlichen Figuren dieser Darstellung scheinen, so weit man nach kleinen Abbildungen urteilen kann, durchaus griechischen Stils zu sein, sowie sie rein griechisch gerüstet sind, während die den Hintergrund dieser Scene bildenden Bäume (dergleichen einer auch am einen Ende der Gelagescene steht) griechischem Reliefstil schnurstracks widersprechen, an die Wandmalereien aus etruskischen, besonders tarquiniensischen Gräbern erinnern, aber ohne Zweifel in assyrischen Reliefen, in welchen dergleichen viel vorkommt, ihre Quelle haben. An der einen Schmalseite ist Perseus dargestellt, welcher von der Enthauptung der Medusa hinwegschreitet, aus deren Halse Pegasos und Chrysaor entspringen. Die Doppelbeflügelung

der Gorgone kehrt in einigen alten griechischen Vasenbildern wieder, ist aber im Grunde orientalisch. Auf der andern Schmalseite ist ein Wagen mit zwei Personen im Sitze dargestellt, welcher an die Wagen des Sarkophags von Amathus erinnert und denjenigen ihrer lykischen Parallele (S. 175 f.) noch einen Grad näher zu stehn scheint als diese selbst. Dem Gegenstande nach scheint das Relief an dem Fußgestell einer kolossalen, durchaus aegyptisirenden Heraklesstatue (Taf. 23) griechisch zu sein wie die mit Löwenfell, Bogen und Keule ausgerüstete Statue, in so fern man in demselben (Taf. 23 und 24) mit Recht Herakles' Geryonsabenteuer erkannt hat; dem Stile nach aber steht dies Relief eben so entschieden, fast noch entschiedener als die Statue unter aegyptischem, unter assyrischem Einfluß, gehört also kaum in die hier besprochene Reihe, während das ein Gelage und einen heiligen Tanz sowie die Anbetung eines Gottes (Apollon) darstellende Flachrelief (Taf. 26) aus späterer Zeit stammt und deswegen hier auszuschließen ist. Und somit wäre nach Erwähnung zweier steinernen Fußbänke aus Golgoi (Taf. 33, 2 u. 3), deren Vorderseiten zwischen Rosetten die eine den Kampf eines Stieres mit einem Löwen, die andere eine Chimaera, beide in archaischem und wenigstens hauptsächlich griechischem Stile zeigen, der kleine Vorrath der bisher näher bekannten kyprischen Sculpturen alterthümlichen Stiles erschöpft, welche Anspruch darauf haben, einer Betrachtung der griechischen Kunstgeschichte als unmittelbare Gegenstände eingereiht zu werden.

Indem die archaischen kleinen Bronzen, deren Herkunft wir nur zum Theil kennen, weiterhin zusammengestellt werden sollen, bleibt hier noch übrig, dem gewonnenen Stamm von alterthümlichen Sculpturen bekannten Ursprungs ergänzungsweise die

Originalwerke ohne bekanntes Local

anzufügen. Unsere europäischen Museen besitzen nämlich meist aus Erwerb in früherer Zeit, in welcher man entweder gar nicht, oder wenigstens nicht so genau wie jetzt auf den Fundort und die Herkunft der Monumente achtete, eine allerdings beschränkte Zahl von Sculpturen im ältern Stil, welche entweder die Kennzeichen der Echtheit an sich tragen, oder bei denen wenigstens die Merkmale der Nachahmung und Manier weniger fühlbar und bestimmt hervortreten, als dies bei der ganzen breiten Masse der archaistischen Denkmäler der Fall ist. Diese Sculpturen haben als Ergänzung unserer Kenntniß von der altgriechischen Kunst immerhin eine größere Bedeutung als die offenbar nachgeahmten und manierirten, von denen sie zu trennen gewiß als Pflicht erscheint, wenngleich ihre Anzahl keine große ist.

Einen hervorragenden Platz unter diesen Werken nimmt die schon ein paar Mal erwähnte Bronzestatue im Louvre Fig. 39[125]) ein, welche in Piombino in Toscana gefunden worden ist. Bei einer vor vielen Jahren angestellten eingänglichen Betrachtung derselben, welche ich allerdings seitdem zu wiederholen nicht in der Lage war, erschien mir diese Figur als ein echt alterthümliches, nicht nachgeahmtes (hieratisches) Werk, während Andere freilich anderer Meinung sind. Theils an die Inschrift auf dem linken Fuße der Statue, welche sie als „der Athena aus einem Zehnten geweiht“ bezeichnet und deren dorischer Dialekt an eine peloponnesische Entstehung derselben hat denken lassen, theils an eine andere, fragmentirte

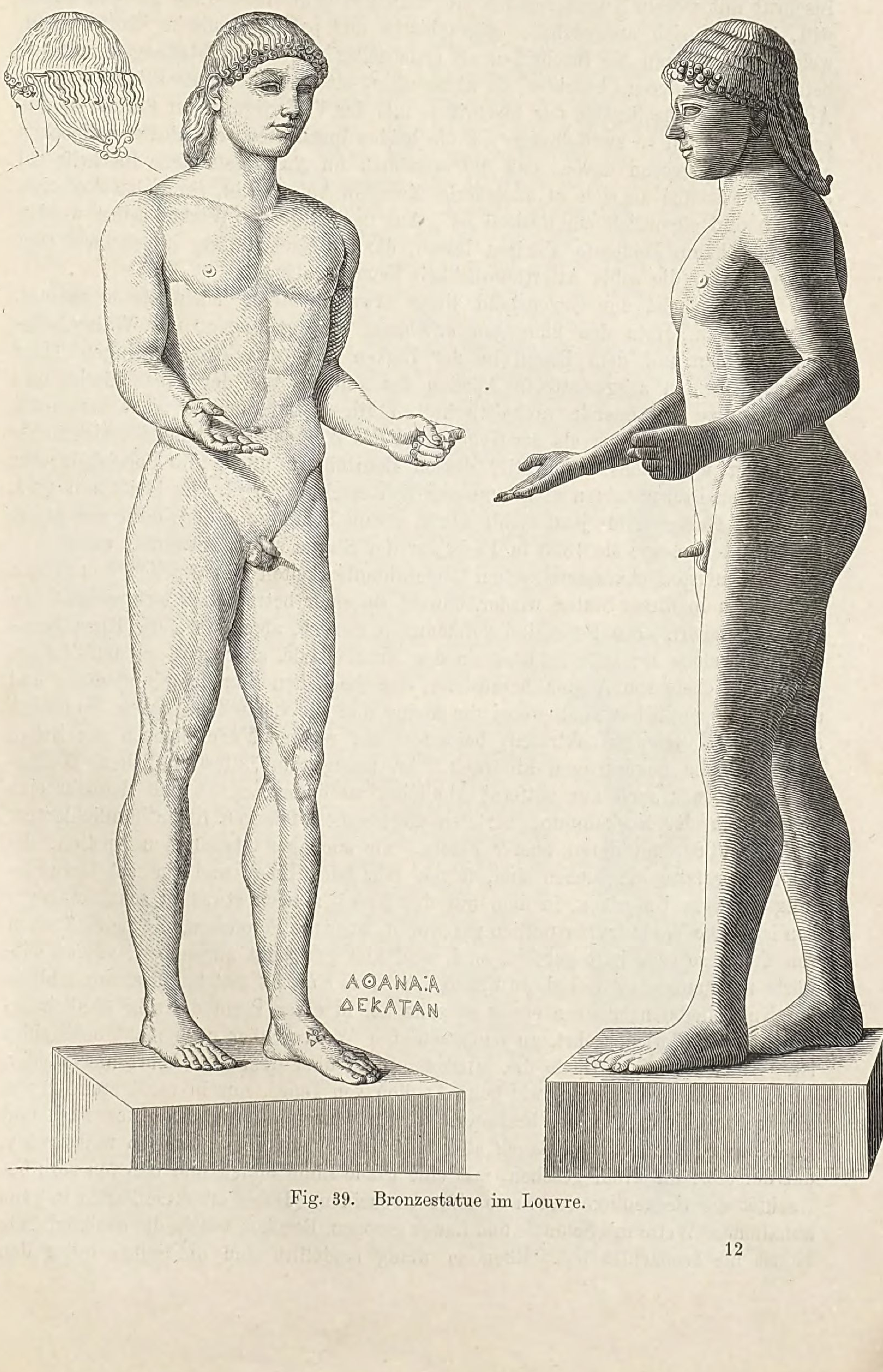


Fig. 39. Bronzestatue im Louvre.

Inschrift mit zweien Künstlernamen, die man aus dem einen Auge gezogen haben will, knüpfen sich ausgedehnte epigraphische und palaeographische Erörterungen, welche, sofern man die Inschriften als gleichzeitig mit der Entstehung der Statue betrachtet, für deren Charakter als nachgeahmt alterthümlich entscheiden würden. Allein die Gleichzeitigkeit der Inschriften mit der Verfertigung der Statue ist unerwiesen und um so zweifelhafter als die beiden Inschriften verschiedenen Epochen angehören, abgesehn davon, daß die angeblich im Auge gefundene Inschrift auf einem Bleistreifen an sich zu mancherlei Zweifeln Anlaß giebt, ein archaeologisches Unicum und eigentlich ein Räthsel ist. Aus dem Stile des Werkes selbst werden sich wohl kaum Momente ableiten lassen, die für Nachahmung entscheiden, eher solche, die für die echte Alterthümlichkeit Zeugniß ablegen.

Was zunächst den Gegenstand dieser etwa ein Meter hohen Statue anlangt, so wird man, trotz den hiergegen erhobenen Einwendungen, mit Wahrscheinlichkeit einen mit dem Bogen in der Linken und etwa einem heiligen Thier auf der Rechten ausgestatteten Apollon des Schlags wie der kanacheïsche und der unten zu erwähnende archaistische im Museo Chiaramonti nicht verkennen dürfen. Wichtiger aber als der Gegenstand des Werkes ist, in kunstgeschichtlicher Beziehung wenigstens, sein Stil, dessen Beurteilung durch die Seltenheit echt archaischer Bronzestatuen nicht unwesentlich erschwert wird. Es bleibt mir nach dem oben Gesagten für jetzt nichts übrig, als die Schilderung der Statue wesentlich so mitzutheilen, wie sie 1856 in Paris vor der Statue selbst entworfen wurde.

Die meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Apollon von Tenea finden sich in dieser Statue wieder, obwohl sie einer beträchtlich fortgeschrittenen Kunst angehört. Die Füße sind vollkommen zierlich, aber haben die Eigenthümlichkeit, welche am auffallendsten an der Aristionstele, aber auch an den Statuen des Westgiebels von Aegina heraustritt, daß die Zehen sehr lang und dünn und sehr scharf gegliedert sind, wobei die kleine und die vierte Zehe gegen die beiden anderen auffallend zurücktreten; besonders am rechten Fuße machen die Zehen einen beinahe fingerartigen Eindruck. An nachgeahmt alterthümlichen Werken ist kaum etwas auch nur entfernt Ähnliches zu finden, es ist das vielmehr eine von den in der Nachahmung verloren gegangenen feineren Eigenthümlichkeiten. Auf die Füße, auf deren oberer Fläche, wie auch beim teneïschen Apollon, die Sehnen sorgfältig angegeben sind, folgen sehr feine Enkel und ein fast bewunderungswürdiges Unterbein, in dem nur der Knochen noch etwas zu scharf angegeben ist. Die Wade ist vortrefflich geschwellt, aber die Peronaeen, die beim Apollon von Tenea so sehr hart gebildet sind, sind hier gar nicht angegeben, so daß seitwärts nach außen zu viel glatte Fläche ist. Das Knie ist fast tadellos, nur schließt die Kniescheibe nach oben etwas zu spitz ab, in einer Form die sehr ähnlich bei den Aegineten wiederkehrt, an nachgeahmten Werken aber noch nicht beobachtet ist. Auch die kleine Härte des Muskelansatzes über dem Knie kehrt hier wieder. Im Oberschenkel beginnen, wie beim Apollon von Tenea, nur in mäßigerem Grade, die breiten Muskelflächen, besonders seitwärts nach außen hin, etwas flach und gradlinig zu werden. Im Bauch aber tritt die feinere Modellirung so weit zurück, daß derselbe, im Profil gesehen, fast eine grade Linie bildet, und daß von vorn betrachtet die Beckenlinien eben so starr erscheinen. Dabei ist diese Partie in ganz auffallender Weise in's Schmale und Lange gezogen, Formen, welche die nachahmende Kunst nie beobachtet hat. Eben so wenig modellirt sind die Seiten unter den

Armen bis zur Hüfte, keine Spur der Rippen und ihrer Musculatur ist sichtbar. Die Schultern sind breit im Verhältniß zu den Hüften, aber nicht entfernt aegyptisch, denn eher sitzen sie etwas zu tief, wie beim teneïschen Apollon, als zu hoch, wie in aegyptischen Statuen. In den Längenverhältnissen der ganzen Statue ist ein Überschuß der untern Körperhälfte sehr fühlbar, der Rumpf im Ganzen ist etwas gedrungen gegen die Beine. Das ist ebenfalls echt alterthümlich. Auch die Modellirung des kräftigen Halses hält sich besonders an der vordern Fläche ziemlich an die Form im Allgemeinen; der Kopf ist klein, alle Formen sind spitz und scharf, das Kinn sehr kleinlich, die Lippen, etwas dick, sehn im Profil wie geschwollen aus; die Nase ist ohne Athem, gekniffen, die Augenbrauen sind schneidend scharf in einem langen Bogen von der Nasenwurzel bis an die Schläfen durchgeführt, die Wangenfläche ist ziemlich oberflächlich modellirt, der Ausdruck gleichgiltige Ruhe. Die Arme sind sehr zierlich angelegt, wie die Beine, aber weniger durchgebildet und etwas dünn, in den Handgelenken auffallend fein. Die Finger sind nicht so scharf gegliedert wie die Zehen. Die ganze Rückenseite der Statue ist ungleich besser modellirt als die Vorderseite, was namentlich am Rumpf auffallend wird; aber daß der Rücken den Einfluß praxitelischer und lysippischer Kunst verrathe, ist eine starke Übertreibung, und daß die Vorderseite absichtlich vernachlässigt sei, sehr unwahrscheinlich [126]). Derselbe Unterschied findet sich übrigens am Apollon von Tenea, und beweist für Alles eher, als für Nachahmung. Echt alterthümlich ist auch das Aufstehn mit beiden Plattsohlen, obgleich der rechte Fuß um eine Fußlänge vorsteht; der Schwerpunkt fällt genau zwischen beide Füße, und in der Musculatur des rechten Knies ist ein Reflex des Zwanges dieser Stellung wohl fühlbar.

Ein würdiges Seitenstück zu dieser Erzstatue bildet eine erst seit einigen Jahren näher bekannt gewordene nackte männliche Statue von grobkörnigem griechischem (aber nicht pentelischem) Marmor, welche Lord Strangford in Griechenland erwarb und welche im Britischen Museum aufgestellt ist (s. Fig. 40) [127]). Leider ist der Fundort derselben nicht bekannt und die Herkunft des Werkes aus ihm selbst wenigstens mit Sicherheit nicht zu erschließen, so daß dasselbe sich mit diesem Platze genügen lassen muß. Das Motiv der Figur stimmt mit demjenigen der eben besprochenen Bronze fast genau überein, in so fern auch sie, wie die etwas zurückgezogenen Stumpfe der Oberarme in Verbindung mit dem Fehlen einer Berührung der Hände an den Schenkeln zeigen, beide Vorderarme zum Halten irgendwelcher Attribute gehoben hatte. Die Annahme, daß in der Gestalt ein Gott — Apollon — gemeint sei, hat eben deswegen grade in diesem Fall eine noch etwas größere Wahrscheinlichkeit, als bei den mit angeschlossenen Händen attributlos dastehenden Figuren der noch

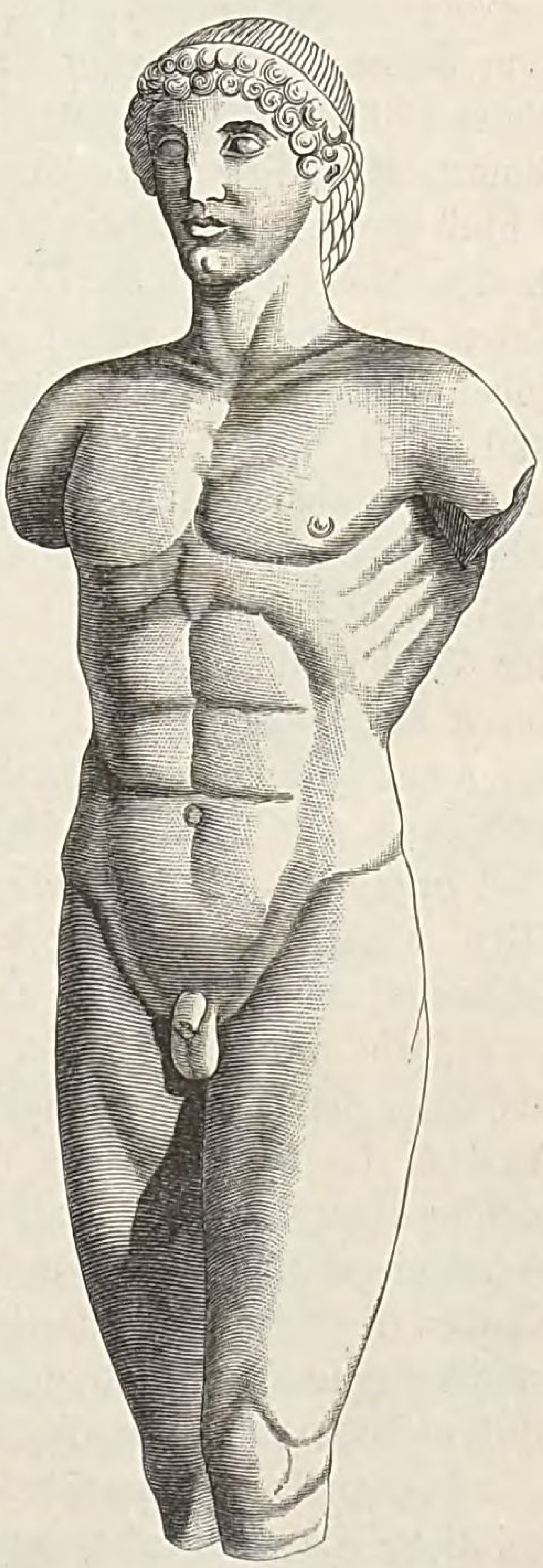


Fig. 40. Apollon Strangford.

alterthümlichern Kunst. Grade der Vergleich mit diesen und andererseits mit den Aegineten macht diese, so weit sie erhalten ist, 1,02 m. hohe Statue in besonderem Grad interessant und für die Geschichte der sich der Meisterschaft nähernden archaischen Kunst wichtig. Auf den ersten Blick ist einleuchtend, daß hier in der Wiedergabe der natürlichen Formen des nackten menschlichen Körpers ein großer Fortschritt über selbst die besten der hocharchaischen Arbeiten gemacht und im Wesentlichen die Entwicklungsstufe der älteren Aegineten erreicht ist, die freilich mehr Detail der Formen, aber dies auch in größerer Härte geben, wobei jedoch der Unterschied lebhaft thätiger und ruhender Musculatur nicht außer Anschlag bleiben darf. Vorzüglich gearbeitet sind die Beine, zumal an der Vorderseite sowohl in der Accentuirung der einzelnen, durch den ruhigen Stand nur wenig angespannten Muskeln wie in deren weicher Verbindung mit einander durch die über ihnen liegende Haut. Der Kopf des Hüftknochens ist nur mangelhaft angedeutet und die Linie, welche den Leib nach unten begrenzt, sehr conventionell, der Natur widersprechend, ohne daß jedoch der Unterleib in dem Grade in's Lange und Schmale gezogen ist, wie bei der pariser Bronze. Der Bauch selbst ist platt und wenig modellirt, doch muß hervorgehoben werden, daß man am Original mit hinlänglicher Deutlichkeit eine vom Schambein bis zum Brustknorpel reichende, im Mittel 0,08—0,09 m. breite abgeschliffene Fläche unterscheidet, so daß hier immerhin ein Geringes von einer feinern Modellirung verloren gegangen sein kann. Naturgemäß ist der Rippenschluß gestaltet und sind seitlich die Rippen angedeutet (was in der Abbildung in den Mon. dell' Inst. IX. tav. 41 gewaltig übertrieben ist); die Brust ist nach unten mit einer zu scharfen Form begrenzt; im Übrigen aber recht natürlich gehoben und geschwellt, zeigt sie feines und interessantes Detail des Brustbeines und richtig angegebene Schlüsselbeine, wogegen wiederum der Hals, wie bei den meisten archaischen Werken, sehr oberflächlich modellirt ist. Der Rücken mit der scharf geschwungenen, in der Taille tief eingezogenen Wirbelsäule ist in der Andeutung der Muskeln so gut wie der Knochen, namentlich der durch die Haltung der Vorderarme etwas hervortretenden Schulterblätter gar wohl gerathen und nur durch die, von dem ruhig graden Stande der Figur und die gleichmäßige Hebung der Arme bedingte Regelmäßigkeit weniger interessant, als er bei geringerer Regelmäßigkeit sein könnte. Der Kopf ist noch völlig ausdruckslos, aber formal nicht übel organisirt. Praecis erkennt man den Knochenbau: Kinnbacken, Jochbein und Stirn, wogegen die Wangen auffallend mager erscheinen. Der Mund ist ganz geschlossen, aber ohne das archaische Lächeln zu zeigen, und sehr bemerkenswerth ist es, wie, verschieden von den Köpfen der Aegineten, die Augen verhältnißmäßig tief unter dem Stirnrande mit scharf hervorgehobenen Superciliarbogen und hinter dem Ansatze des Nasenrückens liegen. Das von einem schmalen Bande zusammengehaltene Haar ist über der Stirn in zwei, an den Schläfen in drei Reihen von Buckellöckchen geordnet, auf dem Schädel in glatten Strähnen gekämmt und liegt auf dem Nacken in einem flechtenartigen, doppelt gewundenen Wulst, dessen Enden von dem erwähnten schmalen Bande gehalten zu werden scheinen. Das Ohr, hinter welchem dieser hintere Haarschmuck aufsteigt, ist zierlich und in hohem Grade sorgfältig gearbeitet.

Diesen beiden nackten männlichen Statuen gesellt sich als eine bekleidete weibliche die sehr interessante Amazone des wiener Münz- und Antikencabinets [128]) Fig. 41, deren Composition sich am besten aus der freilich nicht ganz identischen

einer archaischen Gemme, welche aus dem Besitze F. v. Pulszkys in Pest in das britische Museum übergegangen ist (Fig. 41 a), verstehn läßt.

Die in der linken Brust verwundete Amazone ist wie im Tode zusammensinkend dargestellt und namentlich wenn sie so schräge aufgestellt wird, wie sie es nach Maßgabe des natürlich vertical auf den Nacken herabfallenden Haarschopfes sein müßte, als allein stehende Statue unverständlich, um so besser dagegen erklärt sich die Composition, wenn wir sie ähnlich von einer männlichen Figur gehalten denken, wie Penthesilea in der in Fig. 41 a abgebildeten Gemme von Achilleus gehalten wird. Nur muß doch gesagt werden, daß dem nicht sowohl eine nicht ganz genaue Übereinstimmung der Statue mit der Gemme, als vielmehr der Umstand im Wege steht, daß sich an der Statue, da, wo man es am ersten erwarten müßte, links, kein Rest einer berührenden zweiten Figur findet, was nur dann erklärlich ist, wenn man annimmt, die sterbende Kriegerin sei wie die Penthesilea der Gemme wesentlich nur noch an dem rechten Arm gefaßt gewesen, welcher der Statue nun fehlt, während ihr linker Arm mit dem Schilde grade herabgehangen haben wird.

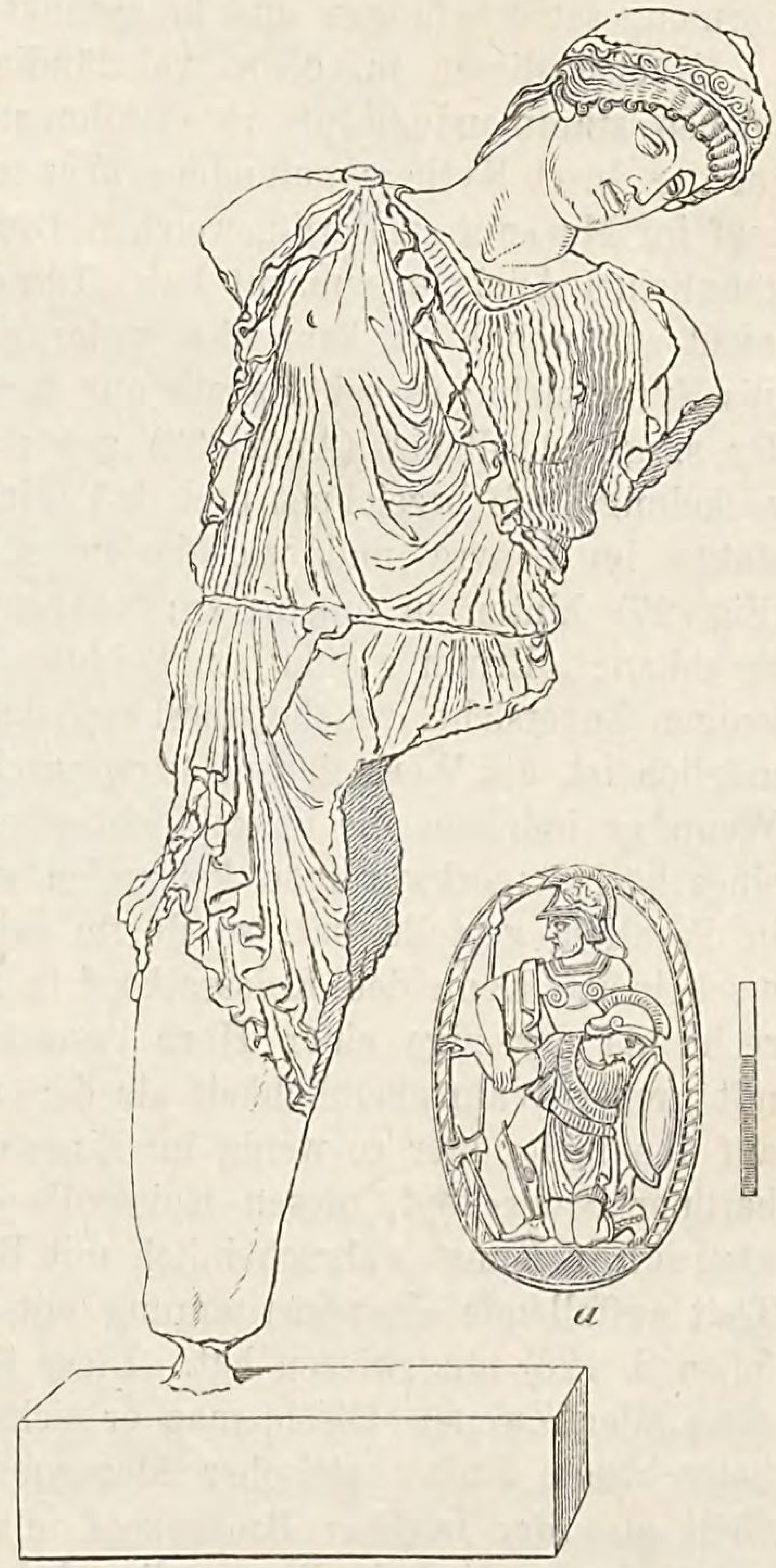


Fig. 41. Sterbende Amazone im wiener Museum.
Fig. 41 a. Gemme im Brit. Museum.

Das Werk gehört zu den schönsten und liebenswürdigsten Resten der reifen archaischen Kunst etwa des Menschenalters vor Phidias und ist sicher kein nachgeahmtes, sondern echt alterthümliches, obgleich es schwerlich gerechtfertigt sein dürfte, dasselbe einem bestimmten, uns bekannten Künstler, Kalamis etwa (vgl. unten) zuzuweisen, so mancherlei Kennzeichen grade seiner Kunst es in formaler Beziehung an sich tragen mag. Denn wir wissen nicht, daß Kalamis sich mit dergleichen dramatischen Aufgaben befaßte. In der Charakteristik der körperlichen Formen bereits dem später durchgebildeten Amazonenideal entsprechend, unterscheidet sie sich von diesem durch die dichtere Bekleidung mit Unter- und Obergewand, welche beide mit der größten Sorgfalt und der feinst verstandenen Motivirung der Faltenlage durchgebildet sind. Überaus vortrefflich ist das todesmatte Hinsinken in der Gestalt, besonders aber in dem sich neigenden Kopfe mit seinen halbgeschlossenen Augen wiedergegeben und sehr bemerkenswerth, daß zu dem Ausdrucke der Ohnmacht sich hier wie bei dem sterbenden Verwundeten der östlichen Giebelgruppe von Aegina noch kein weiterer Zug seelischen Leidens gesellt. Das eigentlich d. h. innerlich Pathetische geht der Kunst auf der hier

vertretenen Entwickelungsstufe noch ab. Die Behandlung des Nackten am Halse, an den Schultern und am Beine verdient hohes Lob und zeigt, wie nicht minder die Ausführung der Gewandung, die liebevollste Hingebung des Künstlers an sein Werk, eines Künstlers, der wirklicher Schönheit im Nackten fähig, sich in der Knappheit und Strenge der Gewandbehandlung sowohl wie in der Darstellung der Haare in kleinen Locken über der Stirn und einer von wenig gewellten, eingegrabenen Linien durchzogenen hintern Masse noch von der Tradition der alten Formengesetze befangen und beschränkt zeigt.

Nächst diesen m. o. w. vollständig erhaltenen Statuen sind hier einige von solchen stammende Köpfe zu erwähnen. Zuerst der schon oben (S. 165) citirte, auf der Insel Kythera gefundene, aber schwerlich dort gemachte männliche Bronzekopf im Museum zu Berlin, welchen Brunn [129]) zum Gegenstand einer höchst eingänglichen Analyse gemacht hat. Dieselbe, welche ja jedem Leser dieses Buches leicht zugänglich ist, kann hier weder wiederholt werden, noch läßt sie sich füglich in's Kurze ziehn; es sei deshalb nur bemerkt, daß der Kopf in die Reihe derjenigen der s. g. „Apollone" (Anm. 33) gehört, innerhalb deren er eine mittlere Entwickelungsstufe bezeichnet und daß sein Haar, ähnlich wie dasjenige der Bronzestatue im Louvre und wie dasjenige am Kopfe der attischen Diskophorenstele (Fig. 27) hinten in einem, am untern Ende zusammengeknüpften „Haarbeutel" herabhangt. Brunn glaubt am Schlusse seiner Betrachtung diesen Kopf „mit derjenigen Zuversicht, welche überhaupt bei dem jetzigen Stande der Kunstgeschichte möglich ist, als Werk der peloponnesischen Kunst in Anspruch" nehmen zu dürfen. Wenn er indessen die charakteristischen Formen desselben mit Recht mit denen eines höchst merkwürdigen kolossalen weiblichen Kopfes in der Villa Ludovisi [130]) in Parallele gestellt hat, so dürfte sein kunstgeschichtliches Resultat anfechtbar erscheinen. Denn den Kolossalkopf in der Villa Ludovisi, welcher früher mit Unrecht als derjenige einer Hera betrachtet worden ist, während er sich vielmehr mit großer Wahrscheinlichkeit als derjenige einer Aphrodite erweisen läßt [131]) und auf den leider hier so wenig im Einzelnen eingegangen werden kann wie auf den berliner Bronzekopf, diesen Kolossalkopf hat Kekulé (Anm. 130) als ein Product attischer Kunst wahrscheinlich mit Recht bezeichnet, indem er auf seine in der That auffallende Übereinstimmung mit dem Kopfe der Harmodiosstatue in Neapel (oben S. 120) hingewiesen hat. Diese Statue, also auch dieser Kopftypus ist aber ohne allen Zweifel attisch, mag er sich der Reihe anderer, in der Hauptsache aber beträchtlich älterer attischer Monumente schwer oder leicht anfügen lassen [132]). Geht also der berliner Bronzekopf mit dem Ludovisischen Kopf in der That so nahe zusammen, wie Brunn dies behauptet, was freilich nicht jeder Andere so vollkommen zugeben wird, so dürfte man für denselben eher auf attischen, als auf peloponnesischen Ursprung zu schließen haben und könnte hierfür vielleicht noch den „Haarbeutel" in Anschlag bringen. Denn wenn dieser sich außer in der Diskophorenstele an der Bronzefigur im Louvre wiederholt, so darf man nicht vergessen, daß wir deren Ursprung nicht kennen und daß der dorische Dialekt der Inschrift auf ihrem Fuße nur dann und selbst dann kaum für eine peloponnesische Entstehung der Statue sprechen würde, wenn sich ihre sehr zweifelhafte Gleichzeitigkeit mit der Statue erweisen ließe. Denn warum sollte ein in Attika gefertigtes Weihgeschenk, von einem Dorier geweiht, nicht mit einer dorischen Weihinschrift früher oder später versehn worden sein. Mit diesen Bemerkungen

soll übrigens keineswegs der attische Ursprung weder des berliner Kopfes noch der pariser Statue behauptet, sondern nur auf das Problematische der Behauptung hingewiesen werden, daß der berliner Kopf peloponnesischer Kunst angehöre, was ohnehin eine etwas vage Bezeichnung ist. Sein Fundort auf Kythera aber entscheidet nichts; denn wenn er dahin einmal importirt worden ist, so kann dies grade so gut aus Attika wie aus irgend einem Orte der Peloponnes geschehn sein, und zwar um so mehr, da wir über die Zeit seines Imports auch nicht einmal eine Vermuthung aufstellen können.

Diesen sicher echt archaischen Köpfen fügen wir einen überaus merkwürdigen männlichen Kopf an, welcher, in Tivoli von dem Ritter Azara gefunden, restaurirt und auf der ergänzten Büste mit dem unbegründeten Namen „Pherekydes" versehen, jetzt im Museum von Madrid[133]) aufbewahrt wird und, wenn er echt archaisch ist, als archaisches Porträt ein ganz besonderes Interesse bietet, aber auch vom Gegenstande abgesehn von kunsthistorisch großer Merkwürdigkeit ist (Fig. 42).



Fig. 42. S. g. Pherekydes im Museum von Madrid.

Obgleich das Gesicht in seinen scharf geschnittenen und hochliegenden Augen und in dem starr geöffneten Munde durchaus dem Typus archaischer Köpfe entspricht, haben dennoch die Züge ein so unverkennbar individuelles Gepräge, daß man an keinen Idealkopf denken kann, vielmehr deutlich sieht, der Künstler sei auf die Darstellung einer Persönlichkeit ausgegangen. Diese trug ganz kurzgeschorenes Haar, welches der Künstler im Marmor nicht anders als durchaus conventionell durch sich kreuzende Linien auszudrücken verstand, welche wie ein Netz von rautenförmigen Maschen den Kopf überziehn[134]). Der Mann trug aber auch einen langen und lockigen Bart, und die Art wie dieser dargestellt ist, ist in der archaischen Kunst ganz und gar einzig. Den straffen Schurbart finden wir ungefähr so auch sonst wieder, und auch für die Behandlung des Theiles auf dem Kinn sind Analogien vorhanden; die Masse des lockig herabhangenden, anstatt straff keilförmig gebildeten und mit Wellenlinien bedeckten Bartes an den Wangen und unter dem Halse dagegen findet sich schwerlich noch ein Mal in

alterthümlicher Kunst, würde mit jedem Kopfe aus entwickelter Kunstzeit eher zusammenstimmen als mit diesen Zügen und ist um so auffallender, je weiter im Allgemeinen in der alterthümlichen Kunst grade die Bildung des Haares gegen die anderer Theile zurücksteht, und je conventioneller und schematischer an diesem Kopfe selbst das Hauptbaar behandelt ist. Sollten wir hier ein Beispiel für einen der Fortschritte der Kunst vor uns haben, welche Plinius dem Pythagoras von Rhegion (s. unten) beilegt, das Haar sorgfältiger ausgedrückt zu haben? und sollten wir daraus auf eine Marmornachahmung von Bronze und auf eine großgriechische Herkunft des Kopfes schließen, die Bursian (s. Note 133) ohne nähere Begründung annimmt? Ehe solche Fragen gelöst sind, ist es begreiflicherweise sehr schwer, diesem Werk ein bestimmtes Datum anzuweisen, und nur darin werden wohl Alle einig sein, wie es diejenigen sind, die bisher von demselben gesprochen haben, daß die Arbeit, wenn nicht ein Original aus reifster Zeit des Archaismus, so doch gewiß nicht erst spät nachgeahmt archaisch sei.

Jeder bei dem madrider Kopf dennoch mögliche Zweifel an der Echtheit fällt weg bei einem andern alterthümlichen Porträtkopfe unbekannten Fundortes in der Villa Borghese in Rom, auf den erst vor nicht langer Zeit die Aufmerksamkeit gelenkt worden, der aber noch nicht veröffentlicht worden und in Gypsabgüssen wenig verbreitet ist[135]). Derselbe, aufgesetzt auf eine schlechte moderne Brustform, sonst aber bis auf die ergänzte Nasenspitze unversehrt, ist als Kunstwerk betrachtet von großer Schönheit und Feinheit der Behandlung und zugleich von der ausgesprochensten Individualität der Züge, doppelt merkwürdig als ein weibliches Porträt, von dem sich vor der Hand nicht entscheiden läßt, ob es dasjenige einer bekannten Persönlichkeit, einer Dichterin etwa, oder einer unbekannten Privatperson ist. Es wird der Sammlung weiterer Materialien bedürfen, ehe diese auch kunstgeschichtlich sehr wichtige Frage entschieden werden kann, so daß es hier einstweilen genügen muß, auf das merkwürdige Monument die Aufmerksamkeit auf's neue gelenkt zu haben.

Von Reliefen in Marmor würde, nachdem das albanische s. g. Leukothearelief unbekannter Herkunft oben mit dem xanthischen Harpyienmonumente zusammen besprochen worden ist, hier nur ein in Rom in der Nähe des Lateran gefundenes und im Museo Chiaramonti des Vatican (unter Nr. 360) aufbewahrtes Relief[136]) mit drei hinter einander herschreitenden und sich die Hände reichenden Frauengestalten, die wahrscheinlich Chariten darstellen sollen, zu nennen sein. Die Meinung, dasselbe sei italischen Ursprungs, wird wohl durch das Vorkommen einer Wiederholung in Athen[137]) widerlegt, das Meiste von dem aber, was Friederichs (s. Note 136) für dessen unechte Alterthümlichkeit anführt, durch Verweisung auf das thasische Relief (oben S. 167), zu welchem auch Michaelis das hier in Rede stehende als Parallele anführt. Als Originalarbeit darf die Platte freilich nicht gelten, wohl aber liegt ihr ein echt archaisches Original zu Grunde, welches jedoch mit den Chariten des berühmten Weisen Sokrates, der in seiner Jugend Bildhauer war, schon dem Stile nach schwerlich etwas zu thun hat[138]).

Schließlich mag hier eine kleine Anzahl kleiner Bronzefiguren eine Stelle finden, in denen allerdings ein sehr verschiedener alterthümlicher Stil und ein Fortschritt von großer Rohheit zu sehr hoher Feinheit vorliegt, die aber auf verschiedene Stellen zu zersplittern wenig gerathen wäre und die hier gleichsam wie ein Résumé aus den beiden Perioden der alten Kunst zusammenstehn mögen. Die-

selben (Fig. 43) stellen freilich eine nur sehr knappe Auswahl aus dem in den letzten Zeiten, namentlich auch durch die Ausgrabungen von Olympia stark angewachsenen Vorrath dar; wo aber die Möglichkeit sehr zahlreicher Abbildungen nicht gegeben ist, muß eine solche genügen. Doch sei hier insbesondere auf die aus den olympischen Ausgrabungen stammenden [139]) hingewiesen, welche in sich eine ziemlich lange kunstgeschichtliche Folge darstellen, deren Werth nur dadurch einigermaßen vermindert wird, daß die Entstehungsorte derselben unbekannt sind. Unter den hier in Abbildung mitgetheilten Kleinbronzen ist die alterthümlichste der unzweifelhaft echt archaische Apollon mit dem Lamm im berliner Museum 1. [140]), welcher seinem Schema nach dem Kalbträger von Athen (oben S. 148) entspricht, aber noch etwas weniger durchgebildet ist als jener, und in der That in den breiten, aber tief hangenden Schultern, dem schmächtigen Leibe, dem schmalen Becken, dem symmetrisch gestellten und gehaltenen Beinen und Armen und dem ausdruckslosen Kopfe mit seiner conventionellen Perücke, um von weiteren Einzelheiten abzusehn, alle Kennzeichen hohen Alterthums verbindet. Dabei ist das Bildchen, wenn nicht selbst ein Cultbild, so doch, wie dies Friederichs weiter nachgewiesen hat, von einem solchen und einem weiter verbreiteten Göttertypus abgeleitet. Dasselbe gilt vielleicht auch von der aus Chalkis auf Euboea stammenden Figur 43. 3., welche durch die auf ihren Schenkeln eingravirte (in der Abbildung unter der Figur wiederholte) Inschrift als ein Weihgeschenk zweier Männer an den ismenischen Apollon bezeichnet und durch diese Inschrift zugleich mit Sicherheit in das 6. Jahrhundert hinauf verwiesen wird [141]). Das Schema dieser Figur ist in der archaischen Kunst vielfach auf den blitzwerfenden Zeus, den dreizackschwingenden Poseidon, auf Apollon und auf die lanzenkämpfende Athena (s. Fig. 43. 5.) angewendet worden, wahrscheinlich auch auf sterbliche Krieger wie auf Heroen (Aegineten), so daß sich aus ihm für die Bedeutung nichts schließen läßt; da aber ein menschlicher Krieger, wenn ein solcher hier gemeint wäre, wahrscheinlich auch mit dem Schild ausgestattet gewesen wäre, während sich Schildfragmente an dem linken Arme der Figur nicht, wie an demjenigen der kleinen Athena (5) sich finden, es auch zweifelhaft ist, ob ein menschlicher Kämpfer in voller Nacktheit dargestellt worden sein würde, so wird man auf den Gedanken an einen Gott, den mit dem Dreizack ausgestatteten Poseidon etwa, zurückgeführt, wobei nur zu bemerken bleibt, daß wir kein sicheres Beispiel dafür kennen, daß das Bild eines Gottes einem andern Gott geweiht worden ist. — Auch die auf Naxos gefundene und mit einer Inschrift in naxisch-ionischem Alphabet auf dem Fußgestell versehene „Apollon“figur im berliner Museum [142]) (Fig. 43. 2, die Inschrift unter der Figur) wiederholt wird durch diese Inschrift (*Δειναγόρης μ' ἀνέθηκεν ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι*) als ein Weihgeschenk an Apollon bezeichnet und dem 6. Jahrhundert zugewiesen. Das Schema auch dieser Figur ist ein vielfach, namentlich bei sicheren wie bei ungewissen Apollongestalten (s. oben S. 179 ff.) wiederholtes und erinnert unter den wirklichen Apollonen am meisten an die kleine Nachbildung des kanacheïschen im Brit. Museum (S. 109 Fig. 14), mit der die naxische Bronze die zum Halten des Bogens durchbohrte linke Hand und so ziemlich auch die Haaranordnung gemein hat, während sie anstatt des Hirsches auf der rechten Hand ein rundes Salbgefäß (nicht einen Granatapfel) trägt, welches sich aus Apollons Beziehungen zur Palaestra mag erklären lassen. Außerdem zeichnet sie sich vor der londoner Figur durch echten und sorgfältigen archai-

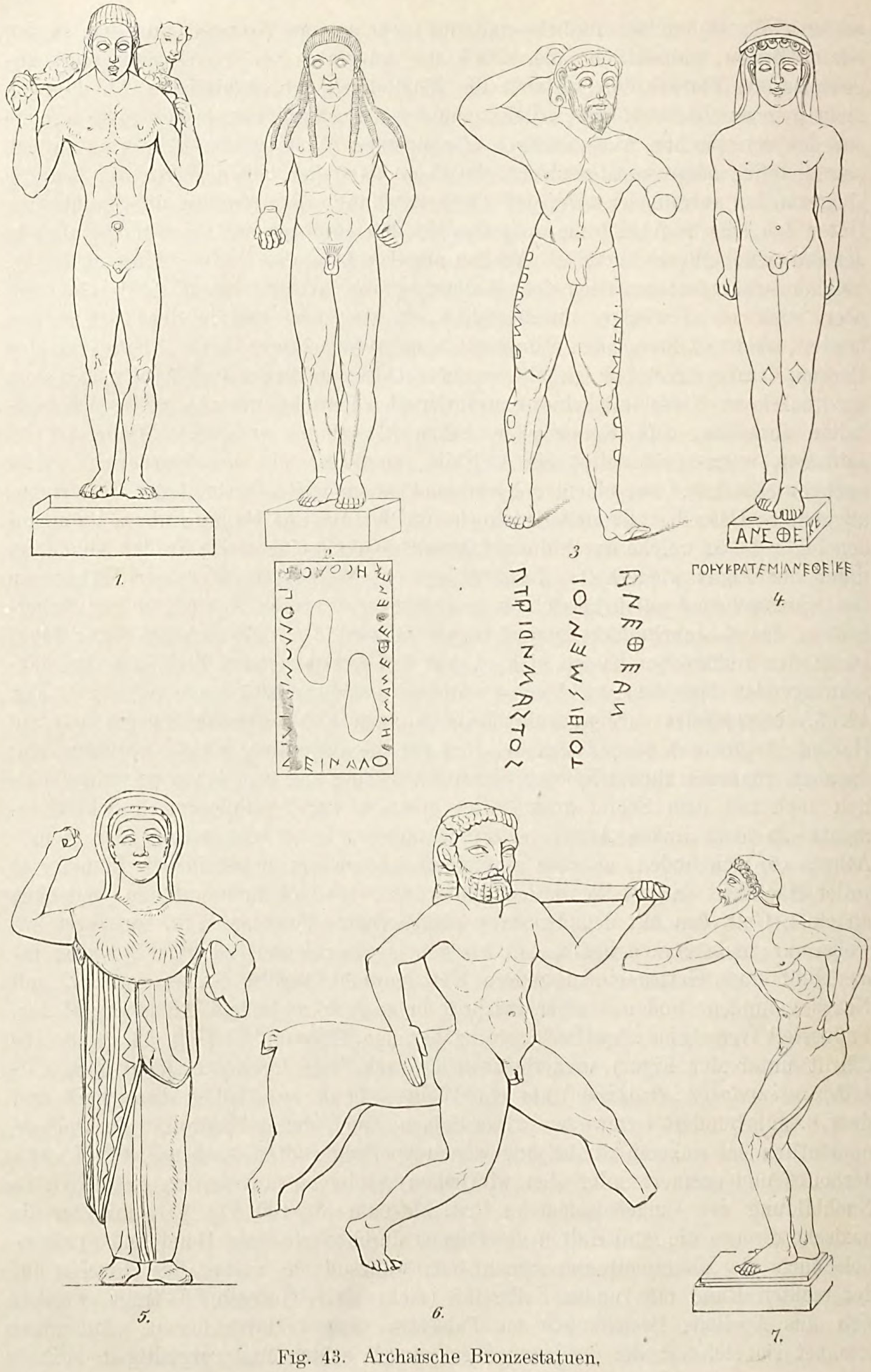


Fig. 43. Archaische Bronzestatuen.

schen Stil aus. — Während diese Figur neuesten Funden angehört, ist seit langer Zeit bekannt und in älterer Zeit als besonders wichtig betrachtet und daher mehrfach abgebildet das früher in der Pourtalès'schen Sammlung befindliche Figürchen 43. 4. [143]), nach der unter der Figur wiederholten Inschrift Weihgeschenk eines Polykrates, unter dem aber um so weniger der Tyrann von Samos zu verstehn ist, als die Buchstabenformen der Inschrift nicht diejenigen des ionischen, sondern die sehr charakteristischen des altargivischen Alphabets sind. Durch diese Inschrift wird wohl auch der echte Archaismus des Figürchens erwiesen, welches, nach einem in seinen Kopf eingebohrten Loche als Leuchterfuß oder dergleichen gedient haben mag. Neben diese kleine Reihe von Darstellungen unbekleideter Männer stellen wir unter 5. eine kleine im Schutte des vorpersischen Parthenon gefundene Athena in der Stellung einer Kämpfenden [144]), welche, ein ziemlich rohes Stück Arbeit, in der Tracht der Athena der Aeginetengruppe ungefähr entspricht. Vom Schilde, den sie am linken Arme trug, ist die Handhabe übrig geblieben, ein Loch im Helm weist auf einen angefügt gewesenen Busch hin. Interessanter und ungleich weiter entwickelt ist der aus demselben Fundorte stammende Kentaur 43. 6 [145]), welcher in der Gestalt erscheint, wie er mehrfach aber ohne bisher nachgewiesene Consequenz in der ältern Kunst vorkommt, d. h. als vollständiger Mann, dem, höchst unorganisch hinten ein halbes Pferd angewachsen ist. Je bewunderungswürdiger in der vollendeten Kunst die Kentaurenbildung durchgeführt ist, desto interessanter ist ein Blick auf solche Anfänge. An der echten Alterthümlichkeit unseres Kentauren, der nach Kräften ausschreitend und sein Pferdehintertheil mitschleppend gebildet ist, kann nicht gezweifelt, ein bestimmtes Datum aber für ihn schwer berechnet werden. Die Krone nicht allein der hier zusammengestellten Bronzefigürchen, sondern vielleicht aller archaischen Bronzen ist die unter 43. 7 mitgetheilte Figur des tübinger Cabinets, in der mit unzweifelhaftem Rechte ein Wagenlenker und nicht ohne Wahrscheinlichkeit Baton der Wagenlenker des Amphiaraos erkannt worden ist, nachdem man früher in demselben einen Bogenschützen zu sehn meinte [146]). Die Situation, in welcher diese wahrscheinlich aus einer vollständigen Gruppe stammende Figur, wenn wir sie als Baton auffassen, wofür die heroische Tracht des Helmes und die Nacktheit sprechen dürfte, sich befindet, ist der Augenblick, wo nach der Niederlage des argivischen Heeres vor Theben der Erdboden vor dem Gespann des fliehenden Amphiaraos durch einen Blitz des Zeus aufgerissen wird, um den Heros als künftigen Orakeldaemon in sich aufzunehmen, und wo Baton versucht, die betäubt und verwildert dahinsprengenden Pferde zu beruhigen und von dem Sprunge in den Erdschlund zurückzuhalten. Diese oder eine allgemeinere, aber ähnliche Situation ist mit Meisterschaft ausgedrückt. Der Mann steht mit eingebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper, wie er auf dem dahineilenden, über Stock und Stein rollenden Wagen nothwendig stehn muß; mit der Linken reißt er die Zügel zurück, um wo möglich dem gefährlichen Ziele der scheuen Rosse auszubiegen, die Rechte streckt er beruhigend und unter einem Zuruf, zu dem sich der Kopf erhebt, über die Pferde aus, bereit, auch mit dieser Hand noch in die Zügel zu fallen. Eben so vortrefflich sind die mit vollstem Verständniß gebildeten Formen des Körpers, die jedoch in einer Schärfe dargestellt sind, welche nur der alten Kunst eigen ist, und durch welche der Körper mit dem alterthümlich keilbärtigen, von steifen Locken umkränzten Kopfe in vollständige Harmonie gesetzt wird. Eine große Stilverwandtschaft

dieser Figur mit den besten und entwickeltesten unter den aeginetischen Giebelfiguren ist unverkennbar; ob man aber deswegen gut thut, die kleine Bronze gradewegs als ein Product aeginetischer Kunst zu behandeln, möchte zweifelhaft sein.

Archaistische Sculpturen.

Wenn der vorstehenden Übersicht über die wichtigsten uns erhaltenen Denkmäler der archaischen Kunst an dieser Stelle eine Auswahl nachgeahmt alterthümlicher angefügt wird, so bedarf dies einiger Worte der Rechtfertigung.

Die Zeit, als man echte und nachgeahmt alterthümliche Kunstwerke auch in ihren gröberen Merkmalen, wie diese an den Nachbildungen der Spätzeit hervortreten, nicht unterschied, ist freilich lange vorüber; seitdem unser Vorrath an echten Monumenten erheblich gewachsen ist und unser Auge an ihrem Studium sich geschärft hat, gehört die Unterscheidung später Nachahmungen von echt archaischen Bildwerken zu den Aufgaben, welche auch ein Anfänger mit Sicherheit zu lösen vermag. Und da die spät nachgeahmten archaistischen Kunstwerke nicht allein den Stil der alten Kunst nur in seinen äußerlichen Merkmalen, sondern in verzierlichter oder verfratzter Manier wiedergeben, folglich der aus ihnen für die Erkenntniß der alten Kunstweise zu erzielende Gewinn ein sehr dürftiger, ja mehr als das, ein sehr problematischer ist, so könnte es am gerathensten scheinen, dieselben von einer Darstellung der echt alterthümlichen Kunst ganz abzutrennen und ihre Betrachtung denjenigen Perioden zuzuweisen, in denen sie entstanden sind und zu deren Charakterisirung sie in nicht unbedeutender Weise mit beitragen. Es würde auch ein solches Verfahren in der That das einzig und allein rationelle und zugleich das allein historische sein, wenn sich in allen Fällen das Datum, die Periode der Entstehung eines archaistischen oder archaisirenden Kunstwerkes bestimmen ließe, und wo dies der Fall ist, wie z. B. bei der von Stephanos, dem Schüler des Pasiteles, um die Zeit Caesars gearbeiteten Figur in der Villa Albani, da ist es nicht zu rechtfertigen, wenn man deren historische Stellung ignorirt und sie insgemein zu den archaisirenden Werken stellt. Allein ein solches Datum läßt sich in den allerwenigsten Fällen bestimmen, und wenn auch über allen Zweifel feststeht, daß die allergrößte Masse der archaistischen Kunstwerke, Statuen und Reliefe, in der Spätzeit, unter römischer Herrschaft entstanden ist, so leidet doch eine solche Datirung nicht allein an einer großen Unbestimmtheit, die um mehr als ein Jahrhundert ab- oder aufwärts betragen möchte, sondern sie würde immer erst für einen Theil der nachgeahmt alterthümlichen Bildwerke gelten, insofern auch die andere Thatsache feststeht, daß die Nachahmung ungleich früher begonnen hat, ja so früh, daß sie sich mit den jüngsten Productionen des reifen Archaismus gleichsam Schulter an Schulter berührt, und daß sie durch alle Perioden der Kunst fortgesetzt worden ist. Die frühen archaistischen Werke aber in bestimmte Jahrhunderte und Perioden zu datiren, das ist eine Aufgabe, zu deren Lösung wir bisher nicht im Stande sind, wofür der sicherste Beweis darin liegt, daß es nicht wenige Arbeiten giebt, über deren Echtheit oder Unechtheit die Meinungen auch der geübtesten und achtbarsten Forscher auseinander gehn. Ist dem aber so, kann man die spät nachgeahmten Monumente nur sehr ungenau, die früher nachgeahmten auf keinen Fall in eine Periode datiren, darf man sie auch den späten nicht wie ein Anhängsel mitgeben, so wird nichts Anderes übrig bleiben, als vor der Hand wenigstens, auf jede historische Einreihung der archaistischen Kunst-

werke zu verzichten; und wenn das einmal geschehn ist und man will die archaistischen Arbeiten nicht ganz bei Seite lassen, so wird man sich genöthigt sehn, sie zusammengefaßt den archaischen als Anhang und als Gegenbild anzufügen.

Die Nachahmung und Nachbildung von alterthümlichen Kunstwerken kann aus verschiedenen Motiven hervorgehn; Liebhaberei für archaische Formen bei mehren Kaisern, wie Augustus und Hadrian, welche natürlich auch von solchen getheilt wurde, welche irgendwie Hofluft athmeten, hat ohne Zweifel zur Nachbildung alterthümlicher Kunstwerke, wenn man echte nicht haben konnte, geführt. Doch kann die Zahl der Nachahmungen, welche diesem Motiv ihre Entstehung verdanken, verhältnißmäßig nicht groß gewesen sein, weil bei der überwiegenden Mehrzahl ein anderes klar zu Tage tritt. Die meisten archaistischen Kunstwerke sind nämlich religiösen Gegenstandes, weswegen sie auch ganz zweckmäßig hieratisch-archaistische genannt worden sind. Der Grund ist nicht allein darin zu suchen, daß die alten Statuen die von der Väter Zeiten her mit der Cultusweihe belegten Gegenstände der Verehrung waren, und daß man glauben mochte, sich des Segens der Gottheiten um so gewisser zu versichern wenn man ihre Bilder in Stoff und Form in der alten Weise bildete, sondern auch darin, daß man bei der fort und fort zunehmenden Vermenschlichung der Göttergestalten, unfähig dieselben auf's neue freischaffend zu erhabener Idealität zu gestalten, sich durch eine Flucht in die alte Zeit naiver Frömmigkeit, durch Wiederaufnehmen der Formen und Typen, die jene geschaffen hatte, zu helfen suchte, ähnlich wie man in den Zeiten des sinkenden Heidenthums nach fremdem Aberglauben und fremden Abstrusitäten griff, um sich aus der nicht mehr verstandenen, nicht mehr befriedigenden, verwässerten und schal gewordenen eigenen Religion zu retten. In den alten Göttertypen, eben als den Schöpfungen einer in vollem Glauben schaffenden einfachen Frömmigkeit schien immerhin noch ein Ehrwürdiges, ein Geist schlichter Religion, jenes „gotterfüllte Etwas“ zu liegen, welches Pausanias sogar in daedalischen Holzbildern zu erkennen meinte, während allerdings aus den Copien der Götterbilder vollendeter Kunst, welche jene Zeiten producirten, aus den Statuen, welche die breite Masse in unseren Museen bilden, fast alles Göttliche, selbst das Göttliche reiner Schönheit gewichen war. Bei solchen Nachbildungen wurde natürlich wenigstens in dem was hauptsächlich schien — denn mancherlei modernes Beiwerk hinzuzufügen, das für uns das erste und gröbste Kriterium der Nachahmung abgiebt, bedachte man sich nicht — große Treue und Genauigkeit angestrebt, erreicht aber nur in den selteneren Fällen verhältnißmäßig früher Nachahmung. Die Kennzeichen des unecht Alterthümlichen in späten Nachahmungen sind deswegen auch sehr grob: die auffallendsten Merkmale und Eigenthümlichkeiten des alten Stils werden nicht nur allein von dem Nachahmer aufgefaßt, während die Feinheiten unbemerkt bleiben, sondern jene Merkmale werden übertrieben, eben weil sie auffallen sollten. So wird das Kunstwerk unharmonisch, und die hier hervortretenden Ungleichheiten sind in den späten Nachahmungen schreiend und sehr leicht nachweisbar. Anders aber in den frühen Nachbildungen, ja wenn man die Ungleichheiten in den einzelnen Theilen echt alterthümlicher Kunstwerke, wie z. B. dem thasischen Relief (oben S. 167), im xanthischen Harpyienmonument, in den jüngeren Metopen von Selinunt (die Gewandbehandlung der einen Göttin verglichen mit derjenigen der andern und mit dem Kopfe des Giganten; vergl. oben S. 158) und in vielen anderen recht in's Auge

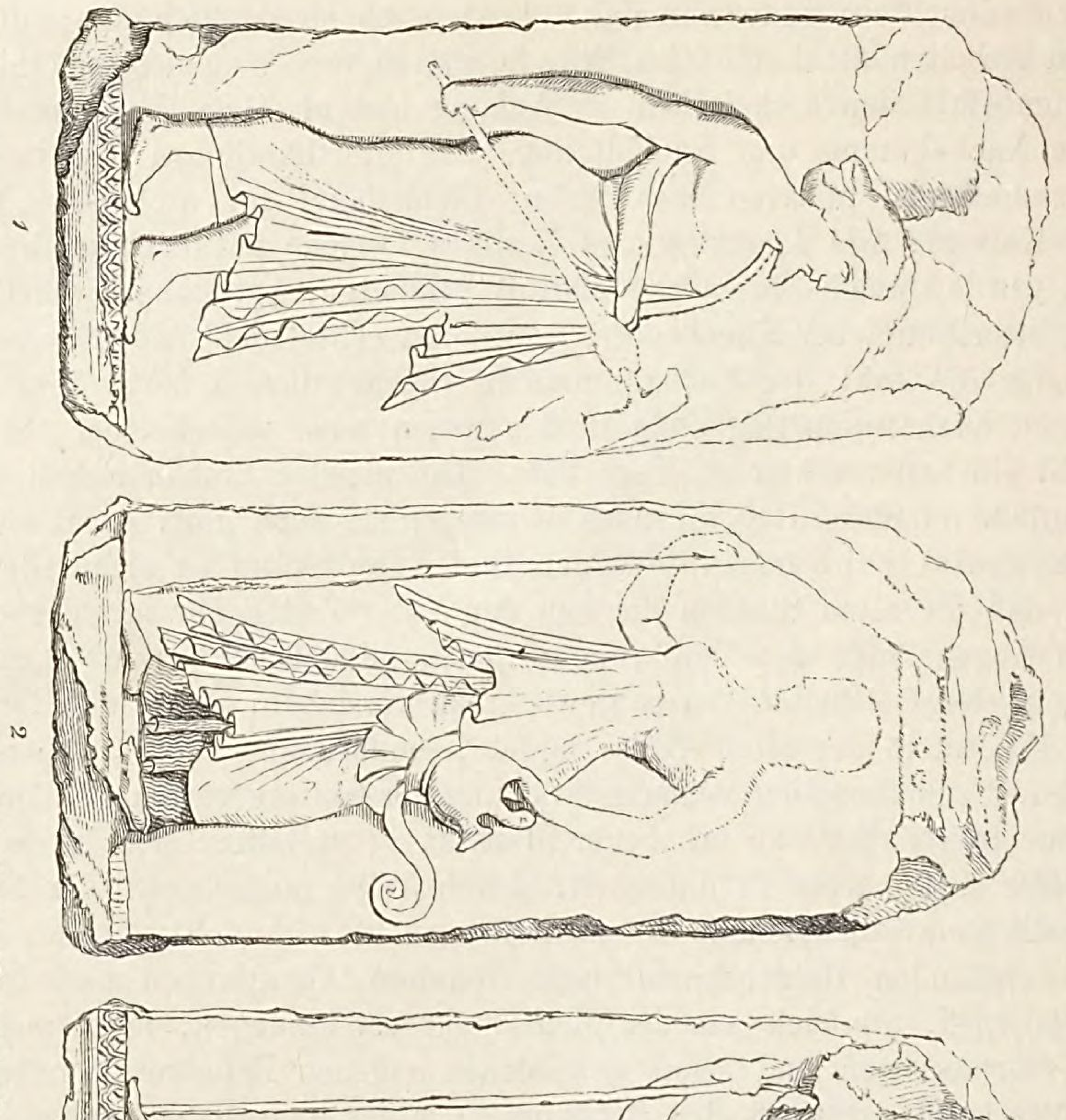


Fig. 44. Archaistische Viergötterbasis aus Athen.

faßt, so möchte es um den Nachweis feiner Ungleichheiten in alten nachgeahmten Kunstwerken oder vielmehr mit dem Schlusse aus solchen Ungleichheiten auf die unechte Alterthümlichkeit in vielen Fällen sehr bedenklich stehn. Und so wird

in eben diesen Fällen nicht viel Anderes als Kriterium übrig bleiben, als ein gewisser undefinirbarer Eindruck von Manier gegenüber frisch empfundenem Stil, ein Mangel an dem feinen Reiz des Ursprünglichen und Unmittelbaren. Wie sehr aber ein solches Kriterium täuschen könne, wie bestreitbar die auf Grund eines solchen allgemeinen Eindrucks gewonnenen Bestimmungen in vielen, wenn nicht in den meisten Fällen sein werden, wem braucht das auseinandergesetzt zu werden?

Um nun von einer freilich unzweifelhaften, aber dennoch frühern und feinern Nachahmung wenigstens ein Beispiel vorzuführen, sei hier eine im Jahre 1857 auf der Akropolis von Athen gefundene Basis, wahrscheinlich die einer Statue, mitgetheilt (Fig. 44), welche mit vier Göttergestalten: Hephaestos, Athena, Dionysos und Hermes auf ihren vier Seiten geschmückt ist [117]).

Hier sind die demonstrirbaren Merkmale des unecht Alterthümlichen in der That sehr gering an Zahl; eine etwas übertrieben angespannte Stellung mehrer Beine, das Erheben mehrer der zurückstehenden Füße, während in echt alten Werken die beiden Plattsohlen fest am Boden stehn, die übertriebene Knappheit der Taille besonders bei der Athena, die Bogenlinien der herabhangenden Zipfel besonders ihrer Gewandung, die Form und Ausführung ihres Helmes: das wird so ziemlich Alles sein, was man einzeln nennen kann; darüber hinaus aber hat das Ganze etwas Gesuchtes und Gemachtes und einen Mangel an Frische, welcher von Allen empfunden worden ist, welche sich über das Monument geäußert haben.

Sehr Ähnliches gilt von der in Fig. 45 Seite 194 abgebildeten 1750 in Pompeji gefundenen und jetzt im Museum von Neapel aufbewahrten Statue der Artemis [118]). Ungleichheit im Formellen wie bei der gleich zu besprechenden dresdener Athena dürften schwer nachzuweisen sein, auch ist das Technische durchaus mit dem Fleiße behandelt, der an echt alterthümlichen Werken so wohl thut; nur in der Steifheit der Haltung und Bewegung, in dem Starren, welches in der Linie liegt, die vom Kopfe bis zum zurückstehenden Fuße geht, empfinden wir Etwas, das mit der fließenden und zierlichen Schönheit, mit der das Nackte behandelt ist, nicht recht stimmen will, und das den Eindruck des Absichtlichen hervorbringt. Ein ganz besonderes Interesse gewähren bei dieser Statue die reichlichen Farbspuren, die in unserem Holzschnitt anzudeuten versucht ist. Das Haar war vergoldet, um die blonde Farbe darzustellen, welche für Artemis charakteristisch ist; das breite Kopfband ist weiß, die acht darauf hervortretenden Rosetten zeigen Spuren von Vergoldung; das Unterkleid ist schmal roth eingefaßt, das Obergewand breiter roth besetzt, und dieser Besatz war mit einem schmalen Goldstreifen eingefaßt und mit weißem Blumenwerk verziert. Das Köcherband und die Sandalen nebst den Riemen, welche die Sohlen an den Fuß befestigen, sind ebenfalls roth. So reichlich aber auch diese Farbspuren erhalten sind, so wenig sind sie auf die Hauptmasse der Gewandung und auf das Nackte ausgedehnt. Eine ganz ähnliche Beobachtung kann man an manchen Bildwerken machen, die mit Resten der alten Bemalung aufgefunden worden sind, eine Färbung des Nackten bei griechischen Marmorstatuen ist bisher, einige ganz neuerdings auftauchende Ausnahmen, über welche noch nicht abgesprochen werden kann, vorbehalten, unnachweislich. Allermeist sind auch die Gewandungen nicht ganz farbig, sondern nur mit Farbensäumen geziert, und wahrscheinlich wird sich der Grundsatz auch fernerhin bewähren, daß die Alten an ihren Marmorwerken nur diejenigen Theile mit naturgemäßen Farben



Fig. 45. Archaistische Artemis in Neapel.

bemalten, welche eine von dem Nackten verschiedene Localfarbe zeigen, also außer den Gewändern am Körper nur Haare, Lippen und Augen. Möglich, wahrscheinlich sogar, daß durch ein anderes Verfahren dem Marmor in den nackten Theilen die größte Weiße genommen wurde; aber ein Anstrich mit Fleischfarbe ist bisher unerhört, und es wird erlaubt sein, denselben, bis er nachgewiesen ist, als barbarisch zu betrachten.

Ganz anders sieht sich die Sache bei spät nachgeahmten Werken an, von denen als Proben eine Statue und einige Reliefe dienen mögen. Die Statue ist diejenige einer verstümmelten Athena in dem dresdener Museum (Fig. 46) [149]), von der gewöhnlich angenommen wird, sie sei als Lanzenschwingerin und Vorkämpferin aufgefaßt gewesen, wie sie auch von Rauch im Gypsabguß in Dresden ergänzt steht, während doch wohl eine bedeutend ruhigere Haltung etwa wie diejenige der Athena in der aeginetischen Giebelgruppe eben so möglich ist [150]). Den äußerlichen Beweis der Unechtheit dieser Statue liefern die in völlig freiem Stil gearbeiteten kleinen Gruppen, welche, Gigantenkämpfe darstellend und als Stickereien gedacht, den vorn am Gewande grade herablaufenden Faltenstreifen zieren [151]). Eine dieser Gruppen, Athena den Enkelados bekämpfend, ist neben der Statue in größerm Maßstabe abgebildet, um den Stil deutlicher zu vergegenwärtigen,

welcher der eigenthümliche des Künstlers gewesen ist, der diese Statue absichtlich im alten Stile nachahmte. Im Ganzen und Großen, in der Haltung und der Anordnung des Gewandes ist diese Nachahmung ihm gelungen; im Feinern ist sie es nicht. Auffallend wird dies bei dem in den Nacken herabfallenden Haarschopf, der vollkommen fließend gearbeitet ist; aber auch in der oberflächlichen Weise wie das Gewand ausgeführt ist, wie namentlich die sorgsame Unterscheidung der Stoffe, welche die alten Künstler auszeichnet, fast ganz versäumt ist, macht sich der Nachbildner fühlbar.

Außer dieser etwas näher besprochenen archaistischen Statue sind die bekanntesten, die hier nur kurz angeführt werden können, die folgenden.

Zuerst eine Statue des Apollon im Museo Chiaramonti (Nr. 235), welche Gerhard in seinen Antiken Bildwerken 1, Taf. 11 bekannt gemacht hat, und welche sich im Wesentlichen der Darstellung den Apollonbildern in der Art des kanacheïschen anschließt. Die wie die neapolitaner Artemis 1 m. hohe Statue steht grade aufrecht mit getrennten Füßen. Am Baumtronk, der als Stütze dient, hangt der Köcher. Im rechten Arme hält der Gott ein Thier mit gespaltenen Hufen, das ein Kalb, möglicherweise aber auch ein Hirsch

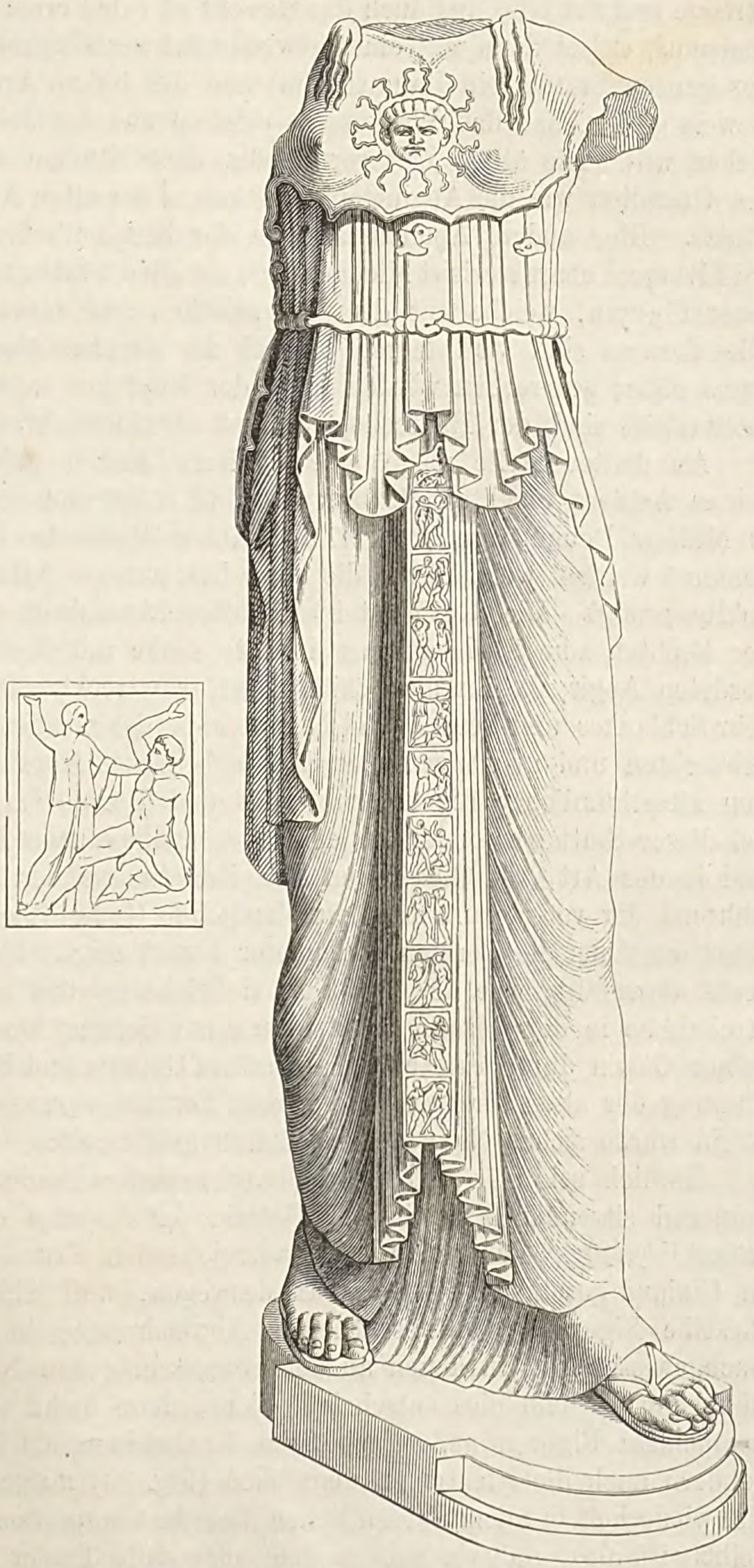


Fig. 46. Archaistische Athena in Dresden.

sein kann, die ergänzte Linke hangt leer herab. Im Haar, von dem zwei Locken auf die Schultern herabfallen, liegt eine mit Rosetten geschmückte Stephane. Alterthümlich ist diese Statue hauptsächlich in der Anordnung der Stellung und in der Behandlung des Haares, die Formen des Nackten sind fließend und fern von alterthümlicher Strenge und Schärfe, und auch das Gesicht ist ruhig ernst, kaum mit Spuren des Archaismus, es sei denn mit einer gewissen Schwerfälligkeit der Formen. Die Stützen der ganzen Statue (ein Baumstamm) und des linken Armes können als äußerlicher Beweis gelten, daß das Werk nicht original aus der Zeit ist, die es im Stil darstehen will. Die ältere Zeit verschmäht diese Stützen selbst in durchaus bewegten Gestalten wie die Aegineten, und keines der alten Apollonbilder hat eine solche Stütze. Eine andere Apollonstatue in der Blundell'schen Sammlung in Ince-Hall bei Liverpool charakterisirt Michaelis [152]) als „den letzten und schwächsten Nachklang jener Figuren, welche mit dem theraeischen und teneatischen Apollon beginnen; alle Formen sind weit leerer als bei der Stephanosfigur Albani (von der ihres Ortes näher gesprochen werden soll), der Kopf um so starrer, weil seine Formen modernisirt sind, der Haarschopf äußerst oberflächlich".

An dritter Stelle möge eine in Herculaneum gefundene, von Millingen in seinen Ancient unedited Monuments 1, pl. 7 bekannt gemachte und hiernach auch in Müllers Denkmälern I, 10, 37 abgebildete Statue der lanzenschwingenden Athena genannt werden, welche, wie die oben besprochene Artemis, Farbspuren und Vergoldung zeigt. Die Göttin ist in lebhaftem Ausschritt dargestellt, indem sie mit der Rechten zum Stoße ausholt und die Linke mit der großen und schlangenumbordeten Aegis, die ihr als Schild dient, vorstreckt. Die ganze Figur hat etwas sehr Schlankes und Feines, und besonders ist der mit dem enganliegenden attischen, bebuschten und greifengezierten Helme bedeckte Kopf gar zierlich, weit entfernt von alterthümlicher Eigenthümlichkeit und Härte [153]). Das Alterthümliche liegt bei dieser Statue besonders in dem etwas gebundenen Rhythmus der Bewegungen und in der Art, wie die Falten der Hauptmasse des Gewandes behandelt sind, während der von den Armen herabhangende Gewandtheil und ganz besonders das Haar durchaus die Formen vollendeter Kunst zeigt. Es scheint bei dieser Statue recht augenfällig, wie der Künstler, vielleicht geleitet von religiösen Motiven, das Archaische in der Gesammterscheinung zur Geltung brachte, ohne doch das Antlitz seiner Göttin durch eine außerhalb seines Gefühls und Bewußtseins liegende Nachahmung der alten strengen und herben Formen verunzieren zu wollen. Den Kopf allein würde sicher Niemand für alterthümlich halten.

Endlich sei hier mit Übergehung manches Andern noch eine Statue einer trauernd sitzenden Frau in der Galeria delle statue des Vatican (Nr. 261) erwähnt [154]), für welche man ohne ausreichenden Grund den Namen der Penelope in Umlauf gesetzt hat, und zwar deswegen, weil Thiersch (Epochen S. 426 ff.) dieselbe Figur mit unwesentlichen Abweichungen in einigen Terracottareliefen nachgewiesen hat, in denen an dem vorgeschlagenen Namen nicht gezweifelt werden kann. Allein dies entscheidet nicht, denn nicht allein kommen sehr ähnlich componirte Figuren auf griechischen Grabsteinen als Bild der Verstorbenen vor, sondern auch die Elektra in dem oben (Fig. 33) mitgetheilten melischen Thonrelief wiederholt in allem Wesentlichen dieselbe Composition. Das Hauptsächliche derselben ist also, daß sie eine in tiefe aber stille Trauer versunken dasitzende Frau darstellt, die eben so gut als die Verstorbene auf Grabdenkmälern, wie als Elektra

und als Penelope und wohl noch sonst benutzt und je als die eine oder die andere durch verändertes Beiwerk charakterisirt werden konnte. Für welche Bestimmung die Composition zuerst erfunden worden, läßt sich schwer entscheiden, und auch darüber ob in der vaticanischen Statue wie in den Terracottareliefen Penelope gemeint sei, ist nicht abzusprechen. Denn auch wenn wir nicht anstehn bei ihr nach Maßgabe des Fragmentes einer genauen Wiederholung im Museo Chiaramonti (Riquadro XXIX, ohne Nr. nach Nr. 730) einen Wollkorb unter dem ursprünglichen, jetzt durch einen Felsen ersetzten Sitze anzunehmen, wird dadurch, wie das s. g. Leukothearelief Albani (oben Fig. 38) zeigt, über die Bedeutung nicht entschieden. Das Alterthümliche des Stils in dieser reliefartig componirten und nur für die Vorderansicht bestimmten Figur tritt besonders in dem Mangel an Gewandtheit in Einzelheiten der Bewegung hervor, namentlich in der Haltung der linken, auf den Sitz gestützten und sehr wenig ausgeführten Hand; nächstdem in einer unverkennbaren Schwerfälligkeit der Formen, während die Composition im Ganzen, der Ausdruck des Kummers in der Haltung und die Behandlung des Gewandes in der Anordnung der Falten bis auf einen geringen Rest alter Regelmäßigkeit frei empfunden und eben so maßvoll wie charakteristisch ausgebildet ist und das Gesicht, fern von der gewöhnlichen archaischen Ausdruckslosigkeit bei aller Alterthümlichkeit in den Formen nicht allein schön, sondern von zart und keusch veranschaulichter Trauer beseelt erscheint. An Echtheit des Archaismus dieser Statue zu glauben macht die schon erwähnte Wiederholung derselben im Museo Chiaramonti unmöglich; denn diese steht in nichts hinter dem vaticanischen Exemplar zurück, und wir sind nicht berechtigt, das eine Exemplar für echt, das andere für nachgeahmt zu halten, während sie doch nicht wohl beide Originale sein können.

Ungleich größer ist die Zahl der nachgeahmt alterthümlichen Reliefe, von denen jedoch zunächst nur die am meisten besprochenen und durch ihren Gegenstand interessantesten hier kurz verzeichnet werden sollen, um sodann an ein paar einzelnen Beispielen die Eigenthümlichkeiten dieses hieratischen Reliefstils genauer zu betrachten.

Das größte Interesse dürfte der früher borghesische, jetzt in Paris befindliche, s. g. Altar der Zwölfgötter [155]), auch wenn er nicht dieses, sondern eine Dreifußbasis sein sollte, in Anspruch nehmen, der vielfach abgebildet ist, z. B. auch in Müllers Denkmälern d. alten Kunst I, Taf. 12 u. 13 Nr. 43—45. Das dreiseitige Monument zerfällt in eine obere und eine untere Abtheilung. In der kleinern Abtheilung oben sind, stark und zum Theil verkehrt ergänzt, die zwölf großen Götter je zu zwei Paaren neben einander stehend gebildet (1. Zeus und Hera, Poseidon und Demeter; 2. Apollon und Artemis, Hephaestos und Athena; 3. Ares und Aphrodite, Hermes und Hestia); in der größern Abtheilung unten finden wir je einen Dreiverein geschwisterlicher Göttinnen, die Chariten, Horen und Moiren, wie man sie, trotz mangelnder Charakteristik, wohl mit Recht genannt hat. Die Nachahmung macht sich in diesem Relief besonders durch Übertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Steifheit in Stellungen und Bewegungen fühlbar, jedoch fehlen auch diejenigen Verschiedenheiten in der Formgebung nicht, auf die weiter unten besonders aufmerksam gemacht werden soll, und die sich, um dieses wichtige Kriterium auch hier noch einmal hervorzuheben, dadurch von jenen Ungleichheiten der Formgebung in echt alterthümlichen Werken sehr bestimmt unterscheiden, daß sie auf dem unwillkürlichen Durchbrechen eines vollendetern Formgefühls bei

dem absichtlich in der Weise einer längst überwundenen Kunststufe arbeitenden Nachahmer beruhen. So hat z. B. unser Bildner die steifen Zickzackfalten hangender Gewandzipfel als eine in die Augen springende Eigenthümlichkeit alter Kunst in sein Werk aufzunehmen nicht versäumt, während er die Hauptmasse mehrer Gewänder in durchaus fließenden Faltenlagen gearbeitet hat; so hat er die steifen Bewegungen der Arme beobachtet, aber das Nackte an den Torsen nicht dem gemäß, sondern ganz weich und zart behandelt; auch das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen ist nicht gewahrt.

Ein zweites ebenfalls interessantes Relief in der Villa Albani stellt sich dem Gegenstande nach neben das oben besprochene korinthische Puteal, indem es den Brautzug oder die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera darstellt [156]). Dasselbe schmückt drei Seiten eines vierseitigen Altars oder einer Basis; die vierte Seite ist abgesägt, und das Erhaltene ist zum Theil (so ganz besonders die Figur des Dionysos) stark überarbeitet. Geleitet von Artemis, welche die Hochzeitsfackeln trägt und der sich am wahrscheinlichsten Tethys (wenn nicht Rhea) anschließt, schreitet das Brautpaar in festlichem Aufzuge dahin, Hera als Braut verschleiert und mit verschämt gesenktem Haupte. Ihr folgt als Bruder Poseidon, und den Zug, so weit er erhalten, schließen die Götter, welche dem neuen Haushalte Segen und Fülle bringen, Demeter (Brod), Dionysos (Wein) und Hermes (Heerdenreichthum). Auf der ersten Seite fehlt vor Artemis wahrscheinlich der den Hymenaeos spielende Apollon, von dessen Gewande ein Zipfel erhalten ist, sowie von einer auf Hermes folgenden weiblichen Figur, am wahrscheinlichsten der Hestia, ein Arm und ein linker Fuß mit etwas Gewand, und die vierte Seite des Altars könnte, wenn nicht etwa die Weihinschrift, etwa die Horen enthalten haben, welche auch bei Peleus' und Thetis' Vermählung in mehr als einem Kunstwerk ihre Gaben darbringen. Die ungeschickte Vertheilung der Figuren auf die Seiten des Monuments, durch welche z. B. Braut und Bräutigam getrennt werden, zeigt, daß das Relief nicht für diesen Raum erfunden worden ist, und damit stimmt der sehr verkünstelt archaistische Stil überein.

Unerklärt ist sodann bis auf den heutigen Tag ein im capitolinischen Museum befindliches bei Rom gefundenes Puteal [157]) mit zwei einander begegnenden Götterzügen, abgebildet auch in Müllers Denkm. d. alten Kunst II, 18, 197. Über die Darstellung sei nur bemerkt, daß wir in denselben nicht einen aus religiösen Gründen handlungslos zusammengestellten Götterkreis, wie in dem borghesischen Zwölfgötteraltar, zu erkennen haben, sondern eine bestimmte mythische Handlung deren Bedeutung aber freilich noch erkannt werden soll. Da offenbar keine der bisher aufgestellten Erklärungen das Rechte trifft, mag dem Monument an dieser Stelle durch die bloße Erwähnung genug gethan sein, um so mehr, da dasselbe, obgleich in strengeren Formen nachgeahmt als das albanische Relief, in kunstgeschichtlicher Beziehung von nur untergeordneter Bedeutung ist.

Durch einen ganz besonders auffallenden Synkretismus verschiedener Stilarten ausgezeichnet und bemerkenswerth ist ferner ein runder Altar mit drei Göttergestalten (Zeus, Athena und einer ungewissen Göttin), den Welcker aus der Cavaceppi'schen Sammlung in Rom in seiner Zeitschrift f. alte Kunst 1, Taf. 3, Nr. 11 herausgegeben hat.

Mehre andere hieratisch-archaistische Reliefe sind weder dem Gegenstande noch den Formen nach bedeutend genug, um hier einzeln verzeichnet zu werden,

und es möge deshalb mit der nähern Betrachtung zweier Beispiele von Reliefen späterer Nachahmung sein Bewenden haben, welche verglichen mit dem oben (Fig. 44) mitgetheilten Muster früherer Nachahmung den Unterschied der Manieren deutlich machen und die gröberen Merkmale der Unechtheit besonders fühlbar hervortreten lassen. Als ein erstes Merkmal dieser Unechtheit kann für beide Reliefe (Fig. 47 und 48), oder genauer gesprochen, für die einzelne Platte mit den delphischen Gottheiten (Fig. 48) und für die Hauptseite der dresdener Basis mit dem Raube des Dreifußes (Fig. 47) die beträchtliche Zahl von wenig variirten Wiederholungen[158]) gelten, da solche Wiederholungen derselben Darstellung eines Gegenstandes in der echten alten Kunst grade auf dem Gebiete des Reliefs unnachweisbar sind. Nicht als ob nicht gewisse Gegenstände von hervorragender religiöser Bedeutung oder besonderem poetischen Interesse in echt alter Kunst mehrfach gebildet worden wären, nicht auch als ob nicht in diesen Darstellungen gewisse Übereinstimmungen sich fänden, die schon der gleiche Gegenstand und die gleiche poetische Quelle fast nothwendig bedingt, aber diese Wiederholungen gleicher Gegenstände in echter alter Kunst stellen sich allezeit als entweder ganz originale oder wenigstens als durchaus frei variirte Compositionen dar, während die Wiederholungen in archaistischer Kunst als wenig modificirte Exemplare einer Composition erscheinen. Von diesem Unterschiede überzeugt man sich am schnellsten durch eine Vergleichung der Darstellungen des Dreifußraubes in echt alten Vasenbildern mit der Darstellung desselben Gegenstandes in archaistischen Reliefen, von denen ein Exemplar hiernächst folgt.

Die folgende Abbildung zeigt zwei Seiten eines dreiseitigen Marmorgeräthes im dresdener Museum, welches gewöhnlich als Candelaberfuß benannt wird, aber viel eher die Basis eines geheiligten Dreifußes von Erz gewesen sein wird, dergleichen im Alterthum als Weihgeschenke für erkämpfte musische Siege aufgestellt wurden[159]). Die Reliefbilder auf den Hauptflächen der Basis stellen, das erste nach allbekanntem Mythus den Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles, das zweite und dritte die durch Umwindung mit Taenien vollzogene Weihung eines Dreifußes (nicht des mantischen von Delphi) und eines Phanos (einer dicken Fackel mit einer Schale zum Auffangen der abfallenden Funken) dar, Gegenstände, deren Zusammenhang noch nachzuweisen bleibt.

Was aber den Stil anlangt, mit dem wir es mehr als mit dem Gegenstande zu thun haben, so finden wir den äußerlichen augenfälligen Beweis, daß die ganze Basis in später Zeit entstand, in den unter und über den drei Reliefen angebrachten Ornamenten, die nicht allein eine völlig freie, sondern sogar eine sinkende Kunstzeit, welche Überladung liebt, verrathen. Aber auch in den Reliefen selbst sind die Merkmale der Nachahmung und Manier sehr zahlreich. Sie offenbaren sich, um es mit einem Worte zu sagen, zunächst in dem völligen Mangel an Übereinstimmung und Harmonie, als dem Hauptmerkmal der Nachahmung, welches uns hier entgegentritt, mögen wir die Blicke richten auf die Stellungen und Bewegungen der Figuren, welche gezwungen steif bei Apollon und Herakles, affectirt in der weiblichen Figur der zweiten Seite, dagegen völlig frei und großartig in dem Priester daselbst sind; oder auf die Behandlung des Nackten, die hart bei Apollon und Herakles, weich und fließend an den Armen der genannten Frau erscheint; oder auf die Gewandungen, das steife Tüchlein auf Apollons Armen, das zickzackartige Obergewand der Frau mit der Taenie, den großartig drapirten Mantel

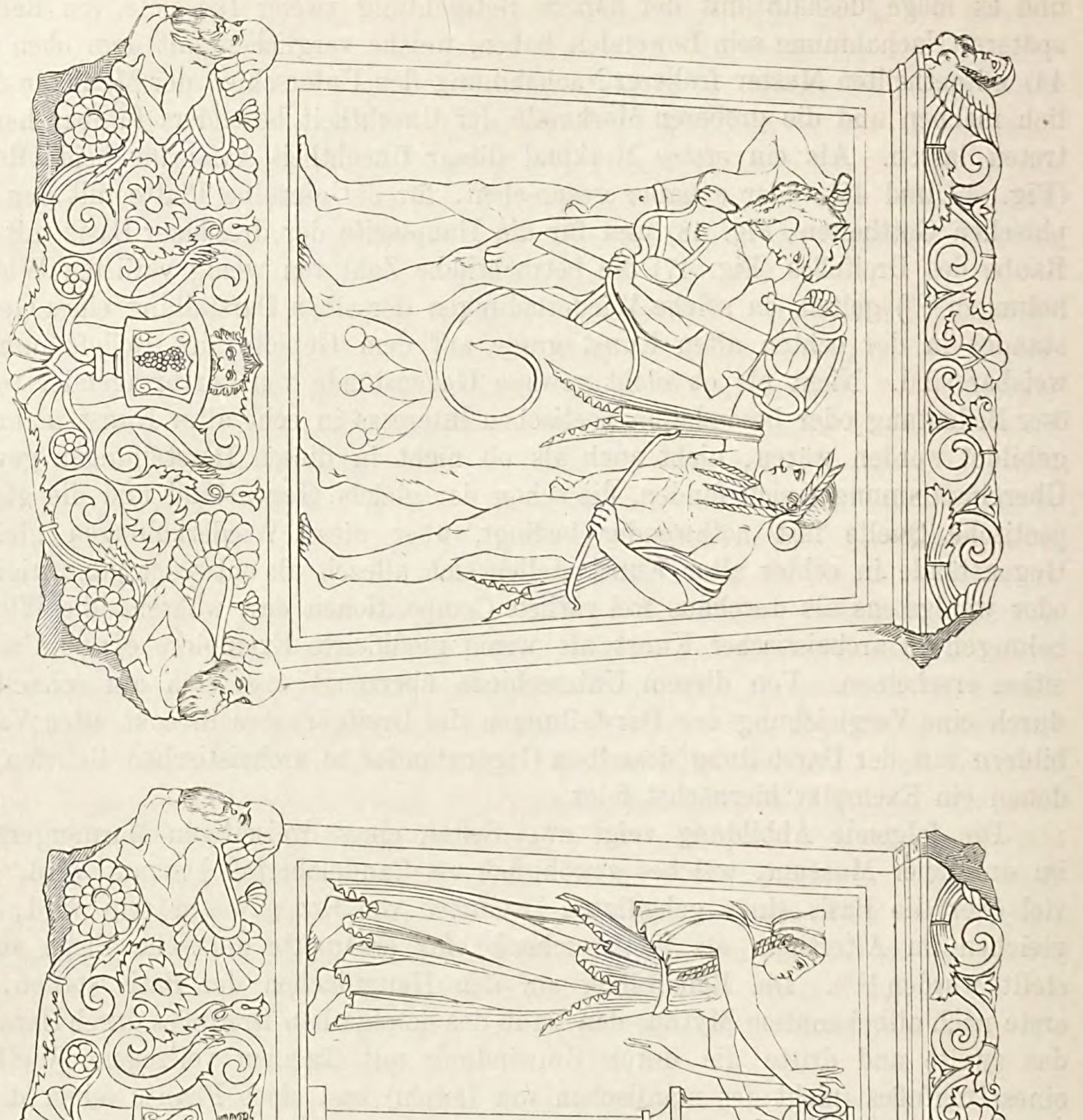


Fig. 47. Dresdener Dreifußbasis.

des Priesters; oder auf die Darstellung des Haares, in der Apollons Locken und der Bart des Priesters Gegensätze bilden. Aber auch jene affectirt zierliche Bewegung der wie im Tanzschritt auf den Zehen einhergehenden Figuren ist nichts als eine sehr mangelhafte und durchaus manierirte Nachbildung des eigenthümlich gebundenen Rhythmus der Bewegungen echt alterthümlicher Kunstwerke. Endlich darf man auch die Oberflächlichkeit der Arbeit geltend machen, welche sich bei

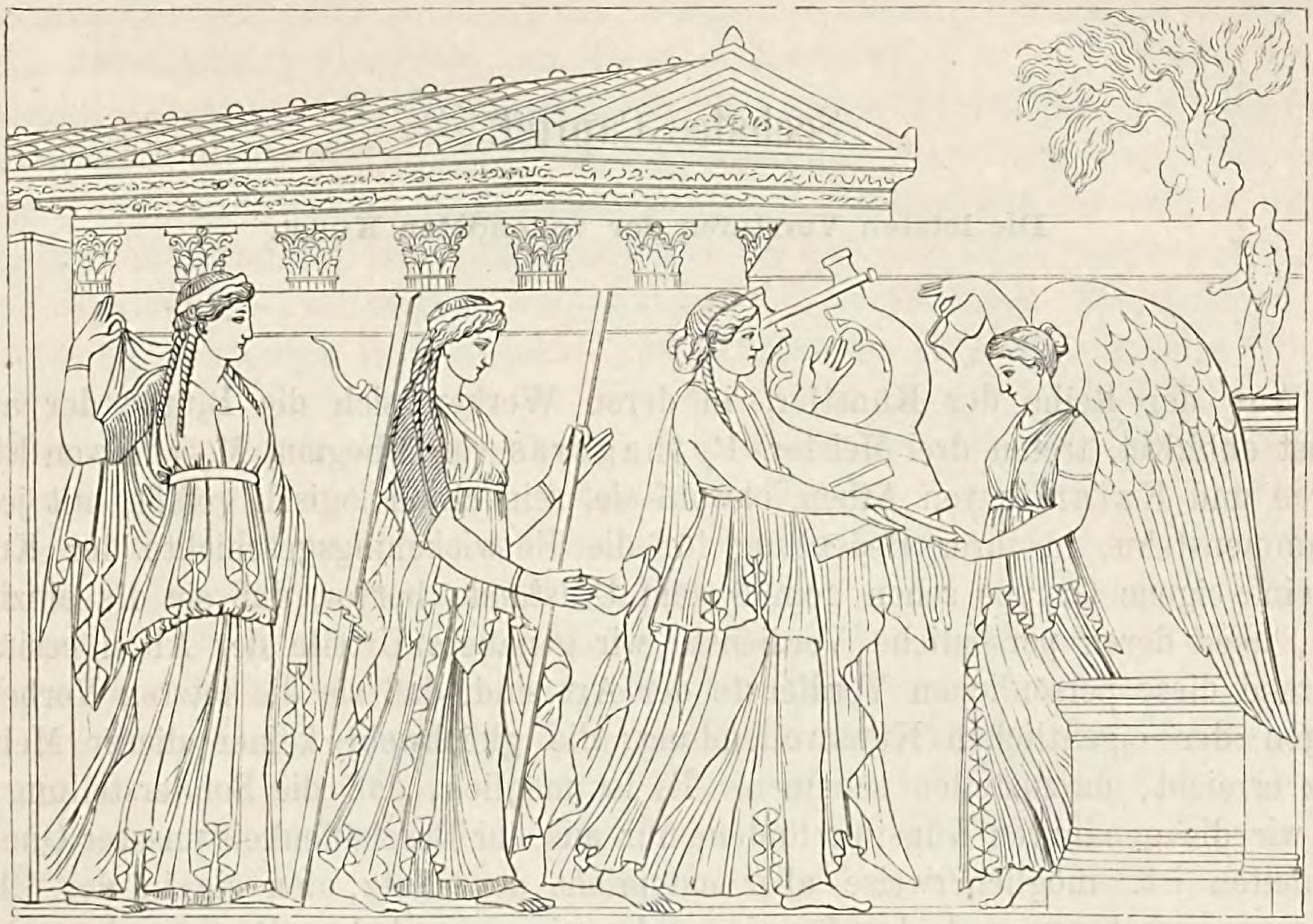


Fig. 48. Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg.

diesem, wie bei der Mehrzahl der unechten Werke von der fleißigen Durchbildung der echt alterthümlichen Werke stark unterscheidet. Weniger auffallend treten die Merkmale der Unechtheit in der zweiten Reliefplatte (Fig. 48) hervor, die eben deshalb als zweites Beispiel gewählt ist. Dieselbe ist wahrscheinlich das Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg, und stellt den Gott des Festes, Apollon von seiner Mutter Leto und seiner Schwester Artemis begleitet dar, wie ihm Nike den Becher füllt, was als ein ihm dargebrachtes Trankopfer aufgefaßt werden mag und ein auch bei anderen Gottheiten nachweisbares Motiv ist [160]). Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes (wie nur z. B. die im Original viel schöner und organischer als in der Zeichnung gearbeiteten Flügel der Nike) zu übergehen, besonders in der affectirten Zierlichkeit der Bewegungen und der Arbeit in den Gewändern zu erkennen, während der Umstand, daß die Gewandung des Apollon bereits zu einer großartig wirkenden Draperie benutzt und gesteigert ist, dem Geiste der echt alterthümlichen Werke eben so wenig entspricht, wie zur Zeit des Stiles, der hier nachgeahmt wird, die korinthische Bauordnung bereits bekannt war, welche an dem den Hintergrund bildenden Tempel auftritt.

Es mögen diese beiden Proben des späten nachgeahmten Stils neben denen des frühern genügen; eine Vergleichung der beiderlei Musterstücke unter einander und beider mit den früher mitgetheilten echt alterthümlichen Werken werden Jedem die Verschiedenheit nicht nur eines originalen Stils und der nachahmenden Manier, sondern auch des Grades der Manierirtheit in älterer und jüngerer Zeit klar zu machen hinreichen.

Sechstes Capitel.

Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst.

Aus der Reihe der Künstler, in deren Werken sich die Blüthe der alten Kunst entfaltet, treten drei Meister, Pythagoras von Rhegion, Myron von Eleutherae und Kalamis von Athen, obwohl sie, rein chronologisch gefaßt, mit jenen zusammenstehn, in ihrer Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Kunst als eine eigene Gruppe schon gemäß dem Umstande hervor, daß sie die einzigen sind, über deren persönliche Verdienste wir genauere Urteile der Alten besitzen, während diese persönlichen Verdienste der Art sind, daß sie die letzten Vorbereitungen der eigentlichen Kunstvollendung, die gleichwohl keiner dieser Meister ganz erreicht, darzustellen scheinen. Es ist möglich, daß die Sonderstellung, in der wir die genannten Künstler finden, nur aus der Beschaffenheit unserer Quellen abzuleiten ist, möglicherweise aber entspricht der Platz, den sie in der Überlieferung einnehmen und den für sie nachgewiesen zu haben Brunns besonderes Verdienst ist, wirklich demjenigen, auf dem sie in der Entwickelungsgeschichte der Kunst standen, und jedenfalls müssen wir uns an die Quellen halten. In diesen ist freilich von einer gesonderten Zusammenstellung von Pythagoras, Myron und Kalamis nirgend die Rede, ja einzelne Zeugnisse geben sogar chronologische Daten, nach denen zwei der Meister einer weit spätern Zeit angehören, und über Phidias' Lebensende hinaus nicht allein thätig, sondern in der Blüthe ihrer Thätigkeit gewesen sein würden; allein diese Daten sind augenscheinlich unrichtig, und die innerlich begründete Zusammenordnung der drei Künstler wird sich auch chronologisch durchaus rechtfertigen lassen.

Pythagoras von Rhegion in Unteritalien heißt ein Mal Schüler des Klearchos aus derselben Stadt, den wir als Schüler des Dipoinos und Skyllis bereits früher kennen gelernt haben (oben S. 72 f.), ein anderes Mal derjenige eines sonst unbekannten Eucheiros von Korinth, der seinerseits wiederum Schüler der abermals unbekannten Spartaner Syadras und Chartas genannt wird. Beide Angaben können füglich neben einander bestehn, da mehr als ein bedeutender Künstler, so, um nur den einen zu nennen, Phidias, bei mehren Meistern nach einander in die Lehre gegangen ist; für Pythagoras' Chronologie hat aber nur die erstere Nachricht und auch sie nur bedingten Werth, während zwei feste Daten aus seiner selbständigen Künstlerwirksamkeit, nämlich Ol. 73 (488—484) und Ol. 77 (472—468), den Schwerpunkt seines Lebens in die 70er Oll. verlegen. Möglich, daß er bis in die 80er Oll. hinein gelebt und gewirkt hat, unbedingt falsch aber ist das Datum Ol. 90 (420—416), welches Plinius für die Blüthe des Pythagoras angiebt; denn war derselbe Ol. 73 als selbständiger Künstler thätig [161]), also doch aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens 30 Jahre alt, so kann er das Jahr 420 möglicherweise als ein Greis von fast 100 Jahren erlebt haben, aber es ist barer Unsinn, seine Blüthezeit hierher zu legen. Pythagoras ist also ein Künstler der alten Zeit, wesentlich Zeitgenoß des Onatas von Aegina und der aeginetischen

Giebelgruppen, und grade in dieser chronologischen Stellung wird seine Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Kunst einleuchten.

Unter Pythagoras' Werken kennen wir nur zwei Götterbilder, dasjenige eines Apollon im Kampfe gegen die Pythonschlange, das sicher kein Tempelbild war, sondern, soviel wir wissen, zum ersten Male eine Götterstatue für sich allein in lebendiger und bewegter Handlung darstellte [162]), und eine Nike, welche neben dem Sieger (Kratisthenes) auf seinem Viergespann in Olympia stand. Etwas zahlreicher sind die uns bekannten Heroenbilder des Pythagoras; er stellte in einer Gruppe den Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes dar, ferner Perseus, in welcher Situation ist allerdings nicht überliefert, wahrscheinlich aber doch als Bekämpfer der Medusa, und endlich einen hinkenden Philoktetes, „bei dessen Anblick der Beschauer den Schmerz in der unheilbaren Fußwunde mit zu empfinden glaubte", und dessen Hinken so meisterhaft ausgedrückt war, daß die Statue bei Plinius nicht als Philoktet, sondern schlechthin als „der Hinkende" uns überliefert ist. Daß trotzdem Philoktet gemeint sei, den ein Epigramm der Anthologie klagen läßt, der (hier nicht genannte) Künstler habe seine Leiden im Erze dauernd gemacht, ist zuerst von Lessing (Laokoon 2. Capitel) erkannt und seitdem allgemein angenommen. Zu diesen drei Heroenbildern gesellt sich eine Heroine, nämlich Europa auf dem Stier, zugleich neben der oben erwähnten Nike die einzige Statue eines Weibes von Pythagoras' Hand, von der wir Kunde besitzen. Den Rest der Werke dieses Künstlers bilden olympische Siegerstatuen, ihrer sieben an der Zahl, also die Hälfte aller uns überlieferten Werke des Pythagoras, zugleich diejenigen, mit welchen er den größten Ruhm erwarb. Denn unter ihnen befand sich die Statue eines Pankratiasten, mit welcher Pythagoras Myron überwand, und die Statue des Lokrers Euthymos, welche der wortkarge Pausanias als besonders sehenswerth unter den hunderten von Siegerstatuen in Olympia hervorhebt. Und wenn Plinius angiebt, mit seinem Pankratiasten habe Pythagoras nicht nur Myron, sondern ein anderes seiner eigenen Werke, die Statue des (nicht einen andern Künstler) Leontiskos übertroffen, so folgt daraus, daß auch diese Statue von hervorragender Vorzüglichkeit gewesen sein muß, da sie zu übertreffen sonst keine große Aufgabe war. — Zu den Athletengestalten kommt endlich auch das Porträt des thebischen Kitharoeden Kleon hinzu, welcher im langen und weitbauschigen Sängergewande dargestellt war, so daß in dessen Busen Jemand eine Summe Geldes verbergen konnte, deren Wiederauffindung nach langer Zeit der Statue den Namen des „Gerechten" eintrug.

Wenn wir nun, um ein Urteil über den Kunstcharakter des Pythagoras zu gewinnen, zunächst diese Werke überblicken, so ist zu bemerken, daß sie alle aus Erz gegossen waren, auf welches Material Pythagoras sich beschränkt zu haben scheint. Ist hierin eine wenigstens technische Einseitigkeit gegeben, so nimmt der Eindruck von der Beschränktheit des Kunstkreises bei Pythagoras zu, je genauer wir auf die uns von ihm bekannten Werke eingehn. Daß die Darstellung ruhiger Götterhoheit nicht seine Sache war, ergiebt sich schon aus dem, was oben erinnert ist; daß die Statue des Schlangenkämpfers den Apollon darstellte, war offenbar unter künstlerischem Gesichtspunkte das Untergeordnete, das Hauptgewicht fiel wie bei den Heroenbildern auf die Darstellung der bewegten Handlung und hier wie dort auf diejenige des nackten männlichen Körpers, in welcher bei den Athletenstatuen allein die Trefflichkeit bestanden haben kann. Dagegen

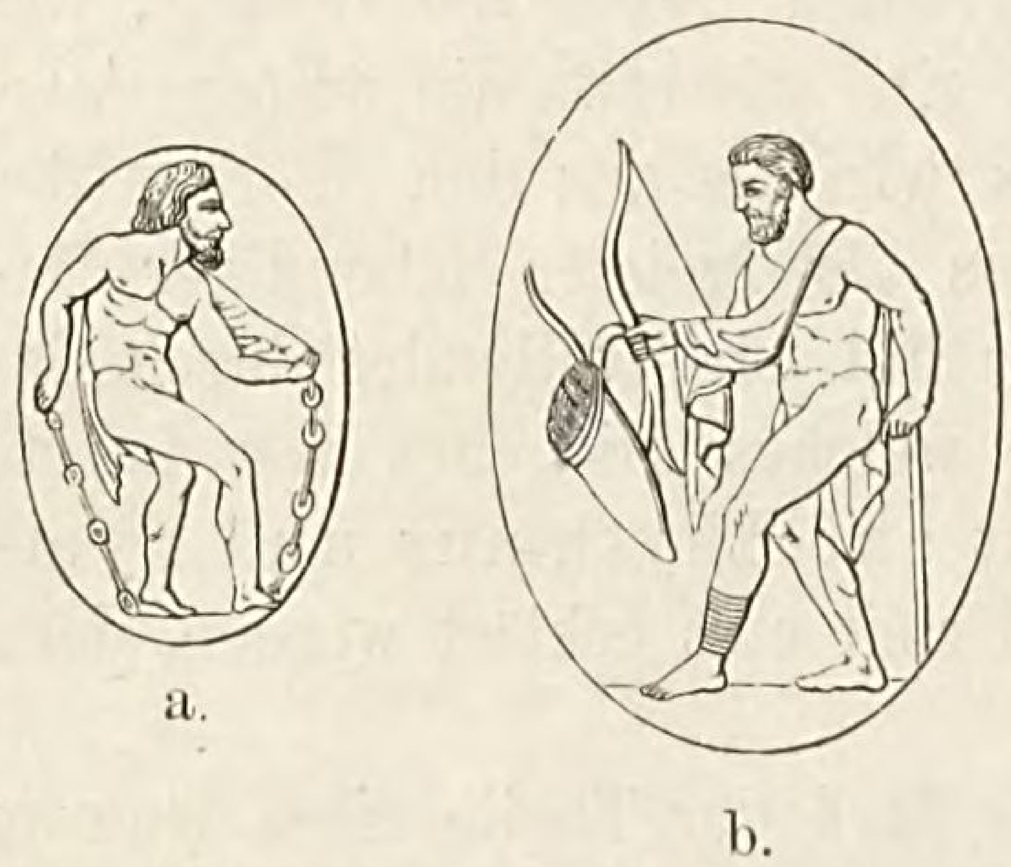
scheint zarte Frauenschönheit Pythagoras weniger beschäftigt zu haben, es kann Zufall sein, daß wir nur die eine Nike und die eine Europa von ihm kennen, aber es wäre ein merkwürdiger, falls Pythagoras in der Darstellung von Frauen wirklich bedeutend gewesen wäre; auf die auf Kratisthenes' Viergespann neben dem Sieger stehende Nike fällt schwerlich das Hauptgewicht dieses Werkes, und ob bei der übrigens höchlich gelobten Gruppe der vom Zeusstier getragenen Europa das Mädchen und nicht etwa der trefflich gestaltete Stier den eigentlichen Gegenstand des Lobes ausmacht, können wir nicht sagen. Wie stark Pythagoras in der Darstellung der Gewandung war, ist ebenfalls ungewiß; daß er sich selten in ihr versuchte — außer bei den genannten Frauen nur noch bei dem Kitharoeden Kleon — lehren die Werke, und daß er die Nacktheit suchte, dafür werden wir noch einen besondern Grund kennen lernen. Um aber den Ruhm seiner Athletenbilder und derjenigen anderer Künstler recht zu würdigen, muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß solche nicht sowohl porträtähnlich, was das Gesicht anlangt, gebildet wurden und gebildet werden durften, so daß sie zu den in ihnen gefeierten Individuen lediglich durch die Inschrift in Beziehung gesetzt wurden, die Statuen selbst aber dem Wesen nach nichts als Genrebilder in frei erfundenen, auf die Kämpfe und Siege bezüglichen Situationen waren, mochten diese Situationen nun, wie in mehren uns bekannten Beispielen, das Gebet vor dem Kampfe oder die Schmückung mit der Siegestaenie nach dem Siege darstellen, oder mochte in denselben die Kampfart, in welcher der Athlet gesiegt, oder diese und jene eigenthümliche Wendung im Kampfe, durch welche ein Kämpfer sich hervorgethan hatte, zur Anschauung gebracht oder fein angedeutet sein. Wenn wir dies festhalten, werden wir begreifen, wie schöne Gelegenheit sich dem Pythagoras bot, in den von ihm gegossenen Statuen von Läufern, Waffenläufern, Faustkämpfern, Pankratiasten, Ringern, Wagenrennern die höchste Mannichfaltigkeit der Stellungen und Situationen zur Anschauung und dasjenige zur Geltung zu bringen, was ihn, wie wir sehn werden, unter Anderem auszeichnete: fein beobachtete Bewegung. Erhalten ist uns von Pythagoras' Werken direct keines, von vermutheten Nachbildungen seines Hinkenden soll am Schlusse geredet werden. Wenden wir uns zunächst zu den Urteilen der Alten über diesen Künstler, um zu sehn, inwiefern dieselben das Bild von seinem Kunstcharakter, das wir uns unfehlbar bereits aus seinen Werken abgezogen haben, bestätigen oder modificiren.

Pausanias begnügt sich in seiner gewöhnlichen Weise mit einem ganz allgemeinen Urteil, das aber, wenn er Pythagoras einen so tüchtigen Bildner, wie irgend einen andern nennt, doch sehr günstig lautet, und lobt, wie schon erwähnt, besonders seine Statue des Euthymos. Die große Tüchtigkeit des Pythagoras ergiebt sich denn auch aus seinem Siege über Myron, dessen ganze Bedeutung wir erst bei der Besprechung Myrons werden schätzen lernen. Sehr speciell dagegen ist Plinius' Urteil, jedoch bietet es dem Verständniß keinerlei Schwierigkeiten; Plinius sagt aus, Pythagoras habe zuerst Sehnen und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger gebildet. Ob dies „zuerst“ wörtlich zu verstehn sei, mag fraglich sein; möglicherweise haben wir es hier so zu fassen wie in den meisten Fällen, wo es gebraucht wird; selten dürfen wir es auf wirkliche allererste Erfindung oder Anwendung eines Neuen beziehn; meistens gilt der Ausdruck nur der ersten principiellen und durchgeführten Anwendung einer Neuerung, und nicht selten dürfen wir das Wort dahin verstehn, daß eine Neuerung bei dem und

dem Künstler zuerst bemerkt und von der Kunstgeschichte beachtet wird. So vielleicht auch hier; ein sicherer Beweis, daß dem so sei, läßt sich indessen, wie man gemeint hat, aus den aeginetischen Giebelstatuen insofern nicht ableiten, als insbesondere doch erst bei denen des jüngern, östlichen Giebels, dessen Entstehungszeit, wenn die oben angegebene Datirung sich bewährt, etwas, wenn auch nur wenig später als die Blüthe des Pythagoras fällt, Sehnen und Adern auf's sorgfältigste ausgedrückt sind. Will man nun nicht annehmen, was nicht grade wahrscheinlich genannt werden soll, wenngleich es immerhin möglich ist, daß der jüngere aeginetische Meister eine derartige Durchbildung der Körperoberfläche aus Pythagoras' Werken gelernt hat, da er ihm sonst wohl auch in der Bildung des Haares gefolgt sein würde, so kann man immerhin der aeginetischen Schule einen wesentlichen Antheil an der Entwickelung einer feinern und organischern Darstellung des Nackten zuschreiben, ohne damit Plinius' Zeugniß für Pythagoras entwerthen zu müssen. In wie hohem Grade aber die Darstellung von Sehnen und Adern, der zu Liebe Pythagoras offenbar die Nacktheit suchte, zum lebendigen Naturalismus der Statuen beiträgt, das mögen uns die Aegineten ganz besonders in der Vergleichung der östlichen mit den westlichen Figuren lehren und veranschaulichen. Bedenkt man nun, daß die Darstellung der Sehnen, welche nur an den Extremitäten, und zwar an den Gelenken zur Geltung kommen kann, insbesondere den Naturalismus der Bewegung der Glieder befördert, oder die Bewegungen erst völlig naturwahr macht, so begreift man, wie vortrefflich grade dieser Zug, der scheinbar nur einer feinen Einzelbildung überhaupt gilt, wie etwa die weitere Ausbildung des Haares, dem Bilde sich einordnet, das wir uns aus den Werken des Künstlers gemacht haben, in welchem Pythagoras als Meister lebendiger Bewegungen, erregter Situationen erscheint. Und dies Bild wird vollendet durch das am tiefsten greifende Urtel über den Künstler, welches Diogenes von Laerte (VIII, 47) uns bewahrt hat: Pythagoras sei zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen. Allerdings muß dies Urteil erst erklärt werden, doch werden dazu wenige Worte genügen.

Metrum heißt Maß und bedeutet das absolute Maß der Theile eines Ganzen in Rede und Bild, abgesehn von aller Bewegung; Symmetrie heißt folglich die Übereinstimmung des Maßes aller Theile, aus denen eine Composition besteht, mit einander und mit dem Ganzen, Ebenmaß, Gleichmaß. Rhythmus aber bezeichnet die Bewegung innerhalb eines organisch gegliederten Ganzen, die „Composition der Bewegung", wie Platon sehr richtig definirt (*τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη*. Legg. 665, a). So ist in der Poesie Metrum, Symmetrie das den Versen in ihren Theilen zum Grunde liegende Maß (Versfüße: Iambus, Daktylus u. s. w.), der Rhythmus aber liegt in der verschieden bewegten Zusammensetzung dieser Maßtheile, sei es z. B. zum daktylischen Hexameter, oder zum Pentameter, oder zu den verschiedenen Combinationen in den Chorstrophen der antiken Tragödie; in der Musik ist Metrum Takt, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w., der Rhythmus aber liegt in dem Bau der musikalischen Periode; in der bildenden Kunst endlich bezeichnet Symmetrie das übereinstimmende Maß aller Körpertheile, das Verhältniß des Kopfes zum Körper, der Arme zum Rumpf u. s. w. Rhythmus aber, oder die Composition der Bewegung ist die übereinstimmende Darstellung, die Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers. Dem Pythagoras also spricht Diogenes zu, daß er der

Erste gewesen, der auf Symmetrie und Rhythmus bedacht gewesen, der Rhythmus und Symmetrie mit größerm Fleiße angestrebt habe; daß er auf diesem Gebiete das Höchste geleistet habe, sagt der alte Zeuge nicht, was Myrons wegen wohl zu merken ist. Nun ist offenbar, daß dies Urteil unsere Vorstellung von Pythagoras vollendet; er ist der Künstler, welcher von feiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung in der Darstellung des menschlichen Körpers ausging, der diese feine Naturbeobachtung einerseits in sorgfältiger Durchbildung der Flächen des Körpers, andererseits aber in der Wahrnehmung der richtigen Proportionen und in derjenigen des durchgeführten Rhythmus lebendiger Bewegungen nicht allein der activen Glieder, sondern auch des durch sie in Lage und Stellung veränderten Rumpfes zur Geltung brachte, von welchem z. B. bei den nur schematisch bewegten Figuren des ältern, westlichen Giebels von Aegina noch nicht die Rede sein kann. Mit welcher Meisterschaft, das können uns Gemmen lehren, in denen Nachbildungen seines einen Hauptwerkes, des hinkenden Philoktet, wenigstens nach dem Hauptmotiv der Composition mit Wahrscheinlichkeit erkannt werden dürfen [163]). Diese Gemmen liegen in zwei Varianten vor, von denen die eine durch einen Stosch'schen Carneol im berliner Museum (Fig. 49 b.) vertreten wird, während die andere sich in einem Steine (Fig. 49 a.) findet, den früher die Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn besaß. Welche von diesen Varianten der Statue des Pythagoras näher stehe, wird sich kaum entscheiden lassen. In der berliner Gemme sehn wir Philoktet, welcher, Bogen und Köcher (oder Gorytos) in der Rechten, vorsichtig einherschreitet, indem er, um den wunden, mit einer Binde umwickelten Fuß leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des schlimmen Fußes sind offenbar sehr gut wiedergegeben, und für den Zusammenhang mit Pythagoras' Composition wird sich hauptsächlich der Umstand geltend machen lassen, daß das Halten des Bogens in der Rechten das Verständniß des Gegenstandes erleichtert und der für die statuarische Composition natürlichen Vollständigkeit und Abrundung entspricht. Es darf jedoch nicht verkannt werden, daß der Rhythmus des Hinkens bei der zweiten Gemme noch ungleich vorzüglicher wiedergegeben ist, so daß man wird sagen dürfen, daß auch bei ihrer genauen Betrachtung die Beschauer den Schmerz in dem vorgesetzten wunden Fuße mit empfinden werden, obgleich derselbe als solcher durch keine Binden bezeichnet wird. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erreicht, daß der Körper etwas mehr vorgebeugt erscheint als in der berliner Gemme, und auf dem gesunden Fuße elastischer getragen wird, während der Held sich durch zwei Stützen, deren keine wir indessen als seinen Bogen betrachten dürfen, im Gleichgewicht hält. Während in der berliner Gemme durch den Rhythmus der Bewegung an sich auch ein vorsichtig leises Heranschleichen an Etwas ausgedrückt sein könnte, ist in dem andern Stein diese Unklarheit durchaus vermieden und der Rhythmus des Hinkens in der feinsten Weise beobachtet, wozu noch kommt, daß diese Gemme, ihrem archaischen Stile nach, der Statue des Pythagoras mehr entspricht als der berliner Stein und die mit ihm übereinstimmenden.



a. b.

Fig. 49. Der hinkende Philoktet vielleicht nach Pythagoras von Rhegion.

Möge aber die eine oder die andere Composition dem Original des Pythagoras näher stehn, das, worauf es zumeist ankommt, können uns beide vergegenwärtigen, und nur zu diesem Zwecke wurden hier beide mitgetheilt. —

Myron von Eleutherae in Boeotien nach Plinius, wird von Pausanias Athener genannt, was wohl nicht allein dadurch zu erklären ist, daß jene boeotische Grenzstadt sich Athen politisch angeschlossen hat, sondern auch dadurch, daß Myron allem Anschein nach den größten Theil seines Lebens in Athen wirkte, wie denn auch seine Schule sich in Athen fand, und wie er auf die attische Kunst neben Phidias den größten Einfluß ausgeübt hat. Über seine Zeit haben wir direct nur die eine Angabe bei Plinius, der ihn in die 90. Olympiade versetzt; daß diese sicherlich unrichtig und zwar völlig unrichtig sei, ergiebt sich aus seiner schon berührten Rivalität mit Pythagoras. Setzt man auch den Wettkampf mit jenem in Pythagoras' späteste und in Myrons früheste Zeit, so kommt man immer höchstens auf den Anfang der 80er Olympiaden, und die 90. Ol. als seine Blüthezeit ist bei ihm grade so verkehrt wie bei Pythagoras. Myron ist, wie Phidias, Schüler des Ageladas von Argos, aber ohne Zweifel beträchtlich älter, als jener und ganz unbestreitbar ein Meister, der noch innerhalb der archaischen Kunst, wenn auch nahe ihrer Grenze, stand. Das ergiebt sich aus mehr als einem Merkmale in seinen Werken.

Diese fallen unter vier Classen. Erstens Götterbilder, unter ihnen ein Holzbild der Hekate für Aegina, das vorletzte, von dem wir Kunde besitzen; es stellte die Göttin, die erst Alkamenes dreigestaltig bildete, in einfacher Gestalt dar; ferner zweimal Apollon, in welchen Situationen ist unbekannt, einmal Dionysos, wogegen eine dem Myron beigelegte stieropfernde Nike einem andern Künstler, Mikon dem Sohne des Nikeratos gehört und auf einen myronischen Poseidon, vollends einen solchen von Gold und Elfenbein, aus ganz unzulänglichem Grunde geschlossen worden ist[164]). Sodann kennen wir eine sichere und eine wahrscheinliche Gruppe; die sichere Zeus, Athena und Herakles, wohl Herakles' Einführung in den Olymp angehend, befand sich ursprünglich im Heratempel auf Samos, wurde von Antonius nach Rom gebracht und von Augustus, aber ohne den Zeus, dem er in Rom ein Tempelchen baute, zurückgegeben. Die andere, nicht ganz sichere, aber sehr wahrscheinliche Gruppe bezeichnet Plinius mit den Worten: „(fecit) satyrum admirantem tibias et Minervam". Diese Worte kann man übersetzen: „(er machte) einen Satyrn, welcher Flöten anstaunt, und eine Athena", aber eben so wohl: „einen Satyrn, welcher die Flöten und die Athena anstaunt". Bei der erstern Übersetzung, welche früher die gewöhnliche war, enthalten Plinius' Worte eben so gewiß kein Zeugniß für die Gruppenverbindung der beiden Personen, wie sie bei der letztern Übersetzung, für deren Berechtigung gute Gründe vorliegen, ein solches Zeugniß darbieten. Nun hat sich die Gruppe eines Satyrn und einer Athena, auf welche sich die epigrammatisch zugespitzten und wahrscheinlich, wie manche andere plinianische Angaben über Kunstwerke aus einem Epigramm geflossenen Worte des Plinius sehr wohl anwenden lassen, in einer Reihe von Kunstwerken vorgefunden, welche den Mythus der von Athena erfundenen, aber weggeworfenen und mit einem Fluche belegten, von dem Satyrn (oder Silen) Marsyas zu seinem Unheil aufgehobenen Flöten angehn. Die wichtigsten derselben sind in Fig. 50 zusammengestellt, nämlich d. eine athenische Kupfermünze, c. ein längere Zeit verschollen gewesenes, aber wieder aufgefundenes, nicht ganz fertiges attisches

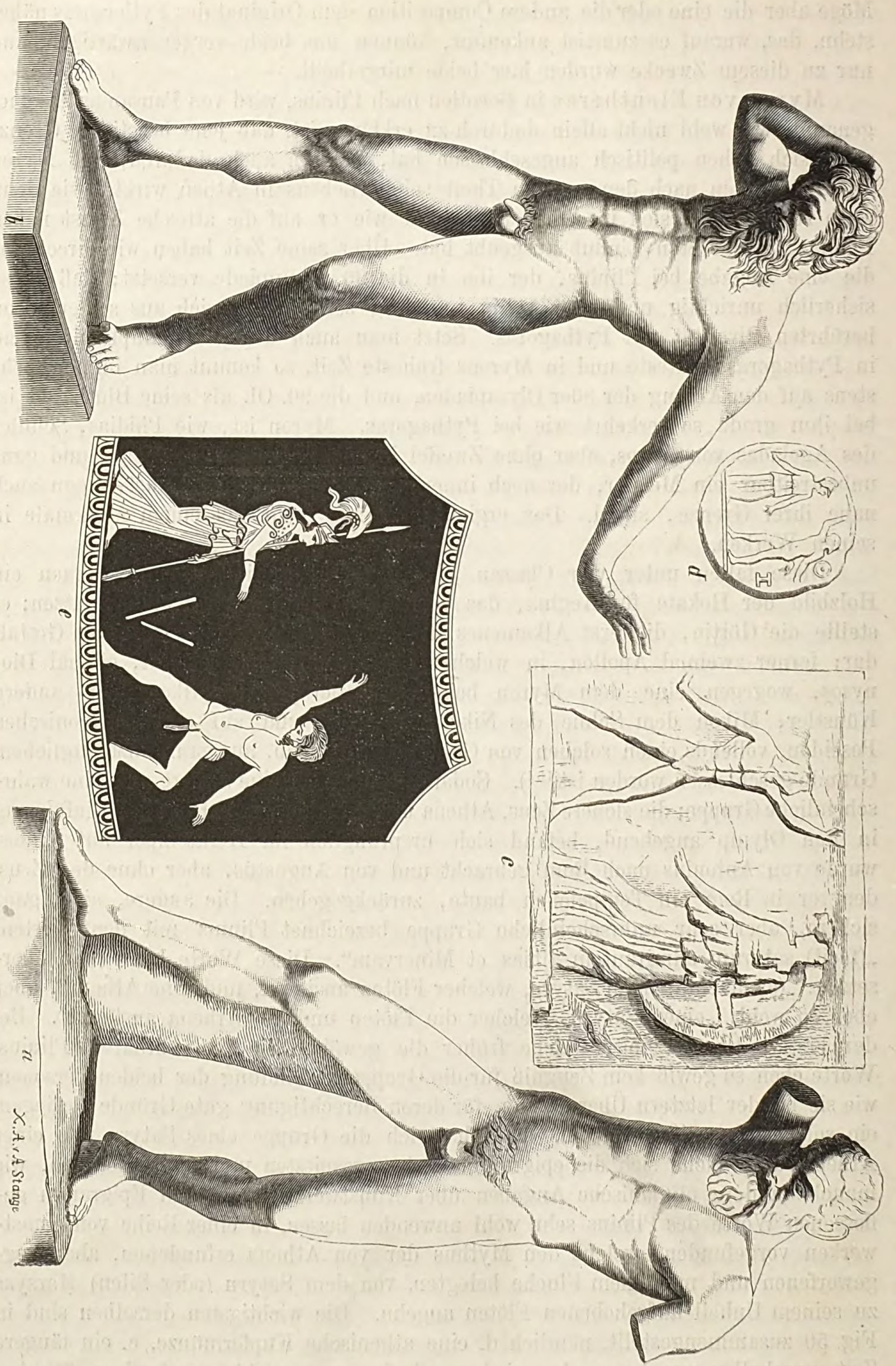


Fig. 50. Die auf die Athena und den Marsyas des Myron bezüglichen Monumente.

Relief und e. eine attische gemalte Vase. Mit diesen Kunstwerken, welche die Scene nicht in allen Einzelheiten, wohl aber in der Hauptsache übereinstimmend darstellen, läßt sich nun weiter eine von Pausanias auf der Akropolis von Athen gesehene Gruppe verbinden, welche der Perieget, allerdings ohne Angabe des Künstlernamens (wie bei mehren anderen, sicher bestimmten Künstlern beizulegenden athenischen Kunstwerken) so beschreibt, daß auch sie nicht genau, wohl aber wiederum in der Hauptsache mit den angeführten Darstellungen übereinkommt. Endlich aber hat sich die Figur des Satyrn (Marsyas) aus diesen Darstellungen wiedergefunden in einer nicht ganz richtig restaurirten in Fig. 50 a. ohne die Restaurationen wiedergegebenen lebensgroßen Marmorstatue im lateranischen Museum, welche, nach Allem was wir von demselben wissen, in hohem Grade myronischen Stil zeigt, und endlich in einer knapp halblebensgroßen Erzstatue (Fig. 50 b.) im Britischen Museum, welche angeblich aus Patras stammt. Auch diese beiden statuarischen Werke stimmen nicht ganz mit einander überein, auch dann nicht, wenn man von den in der lateranischen Statue ergänzten Armen absieht, und eben so wenig genau mit den Darstellungen in c. d. e., wohl aber wiederum in der Hauptsache so weit, daß man an ein, vielleicht in der einen, vielleicht in beiden Statuen mit einer gewissen Freiheit wiedergegebenes gemeinsames Original denken darf. Der wesentlichste Unterschied der beiden Statuen ist auf die Auffassung des Momentes der Situation zurückzuführen. Die Aufgabe der Darstellung im Original, soweit man sie aus allen Überlieferungen zu reconstruiren vermag, war die Schilderung des Augenblickes, in welchem Marsyas, der sich begehrlich den weggeworfenen Flöten näherte, von der Göttin, die wahrscheinlich mit der (vielleicht umgekehrten) Lanze zu einem Schlage gegen ihn ausholte (so lassen sich Pausanias' Worte gar wohl erklären) zurückgescheucht wird. Nun zeigt uns die lateranische Statue in vortrefflicher und drastischer Weise den Augenblick, wo die Vorbewegung in ein Zurückprallen vor der drohenden Göttin übergegangen ist, ganz die Bewegung eines Menschen der unversehens auf eine Schlange getreten hat. Hierin stimmt das Vasenbild e. am meisten überein, nur daß wir nicht sicher sagen können, ob auch in der Statue der rechte Arm in die Höhe geworfen war (wie auch in c. und d.), während der linke den zurückfahrenden Körper balancirt. Die Bronzefigur giebt einen etwas frühern Augenblick wieder, da bei ihr das Gewicht des Körpers noch etwas mehr auf dem vorgesetzten rechten Fuße ruht, während das Erschrecken vor der drohenden Göttin ganz vortrefflich nicht allein in der Bewegung des rechten, mit den Fingerspitzen den Kopf berührenden Armes, sondern auch in dem weit ausgestreckten linken Arme veranschaulicht ist. Welche der beiden Statuen dem Vorbilde näher steht, ist schwer zu sagen, um so schwerer, da keine derselben sich mit den, wie gesagt, auch unter einander etwas verschiedenen anderen Nachbildungen genau deckt; das Motiv aber, mag es reiner in der lateranischen oder in der londoner Figur wiedergegeben sein, ist in seinem Erfassen eines ganz vorübergehenden Momentes — nicht anders als im Diskobolen, s. unten — recht eigentlich myronisch. Und das wird die Hauptsache bleiben, gegen welche auch die Frage an Bedeutung zurücktritt, wie dem Satyrn gegenüber die Göttin componirt war, deren Bewegung in den drei Kunstwerken, welche auch sie mit darstellen (c. d. e.), durchaus verschieden ist und in der von Pausanias gesehenen Gruppe wiederum anders gewesen sein muß, als in irgend einer dieser freien Reproductionen [165].

Zweitens Heroenbilder, nämlich außer dem oben erwähnten in der samischen Gruppe noch einmal Herakles in unbekannter Situation[166], Perseus als Sieger der Medusa, den auch Pythagoras gebildet hatte, und der attische Stammheld Erechtheus, dessen Bild Pausanias sehr hoch stellt.

Drittens Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen für Olympia und Delphi, von denen uns sechs namhaft gemacht werden, während Plinius deren noch mehre im Allgemeinen anführt. Unter diesen war der Läufer Ladas, von dem weiter unten genauer gehandelt werden soll, und zu diesen wird man auch den berühmten Diskoswerfer zu rechnen haben, von dem wir Copien besitzen, nur daß nach Maßgabe dessen, was unter Pythagoras dargelegt worden ist, es viel weniger darauf ankommt, daß derselbe das Bild eines bestimmten Athleten und Siegers, oder zum Andenken eines solchen aufgestellt war, als darauf, daß er dem Wesen nach eine frei erfundene Darstellung des bedeutendsten Actes des Diskoswurfes ist, also ein Genrebild aus athletischem Kreise, als welches allein er schon für das spätere Alterthum seine Bedeutung hatte. Hiernach werden wir wohl auch berechtigt sein, an dieses athletische Genrebild ein eigentliches, nämlich die Darstellung von Sägern anzureihen, die neuerlich in einem Worte bei Plinius (pristae) erkannt worden sind, in welchem man früher, allerdings mit sehr zweifelhaftem Rechte, Seeungeheuer gesucht hatte; nur wird man dies Genrebild, wie andere dieser Zeit, als mit der Religion in Verbindung stehend und etwa als ein Weihgeschenk der Tischlerinnung an Athena Ergane zu denken haben[167]. Ein anderes Genrebild, welches zugleich das einzige Marmorwerk unter Myrons Arbeiten sein würde, die Darstellung einer betrunkenen alten Frau ist dagegen mit unzweifelhaftem Rechte Myron abgesprochen worden[168].

Endlich viertens Thiere, namentlich die hochberühmte Kuh, von der wir schon als Kinder hörten, und vier Stiere, während ein Hund so gut wie die Seeungeheuer aus der Liste der myronischen Werke gestrichen ist[169].

Das Material dieser Werke ist durchweg Erz; nur eines derselben, die Hekate war von Holz; von Seiten der Technik also erscheint Myron, der übrigens auch als berühmter Ciseleur in Silber genannt wird, nicht oder kaum vielseitiger als Pythagoras, auch er ist Erzgießer. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn es steht fest, daß alle Künstler, welche ausschließlich oder überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus und der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffenden entweder Goldelfenbein oder Marmor vorzogen. Gegenüber dieser geringen Vielseitigkeit in der Technik erscheint nun in Myrons Werken eine große Mannigfaltigkeit der Gegenstände; diese Mannigfaltigkeit müssen wir freilich anerkennen, es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß der Eindruck von derselben abnimmt, je genauer man die Werke und die Berichte der Alten über dieselben betrachtet. Von den Götterbildern Myrons wird keines mit besonderem Lobe erwähnt[170]; die Darstellung der Götterhoheit scheint schon hiernach sein Feld so wenig gewesen zu sein, wie das des Pythagoras, sicher leistete er auf demselben nichts Hervorragendes; denn das, was die Athena-Marsyasgruppe bedeutend und interessant macht, hat mit der Idealität des Göttlichen schwerlich etwas zu thun. Ferner scheint Myron Frauenschönheit so wenig dargestellt zu haben, wie sein Nebenbuhler aus Rhegion, denn wie jener nur die Europa und die Nike, hat Myron nur zweimal Athena dargestellt, deren Gestalt und Antlitz mindestens nicht schlecht-

hin unter die Kategorie der weiblichen Schönheit fällt, und deren geistige Schönheit, das dürfen wir mit Zuversicht aussprechen, von Myron am wenigsten erreicht werden konnte. Daß Herakles, man mag ihn fassen wie man will, sich den athletischen Gestalten nähert, ist so unbestreitbar, wie daß in ihm kein hervorragendes geistiges Element liegt, durch welches er charakterisirt würde; sondern er ist der Heros körperlicher Tüchtigkeit; auch im Perseus, dem Medusensieger, kommt es mehr auf die Darstellung körperlicher Kraft und Gewandtheit, als auf fein aufgefaßte geistige Stimmung an, wie sie bei manchen anderen Heroen, z. B. bei einem Achilleus, Theseus, Meleagros u. A. hervortreten mag. Von allen Heroenbildern Myrons erhält nur der eine Erechtheus ein Lob, welches wir freilich nicht controliren und auf einen bestimmten Vorzug beziehen können. Dagegen ruht Myrons Größe auf den Athletenbildern und den Thieren, und der Läufer Ladas, der Diskoswerfer und die Kuh, diese ganz besonders, nach Plinius' Zeugniß (Myronem . . . bucula maxime nobilitavit) sind bei den Alten die eigentlichen Pfeiler seines Ruhmes, denen wir den vortrefflichen Marsyas hinzufügen mögen, soweit wir ihn aus den oben angeführten Nachbildungen zu reconstruiren im Stande sind.

Aus dem Gesagten werden wir folgern, daß das Geistige in der Kunst, welches die Körperformen zu Trägern des seelischen Ausdrucks macht, und in welches die hervorragenden Meister der attischen Schulen den Schwerpunkt ihres Schaffens legten, nicht Myrons Sache war. Diese unsere Schlußfolgerung wird uns vollkommen und sehr nachdrücklich von Plinius bestätigt, welcher sagt, Myron, auf's äußerste auf die Darstellung des Leiblichen bedacht, habe die Empfindungen der Seele nicht ausgedrückt (corporum tenus curiosus *animi sensus non expressit*). Wenn aber die Idealbildnerei auf der Darstellung eines innerlich, im Geiste Erschauten und Empfundenen in entsprechender Form beruht, und die Form wesentlich zur Trägerin des Innern, Seelischen und Geistigen im Menschen macht, so darf man, ohne mit dem Worte zu spielen, Myron nicht Idealbildner nennen, nicht um dessentwillen, daß er als attischer Künstler erscheint, den Hauptcharakter der attischen Kunst, wie sie Phidias und die Seinen ausprägten, den Idealismus oder eine ideale Tendenz in Myrons Werken nachweisen wollen. Denn nicht jede Abstraction von der realen Einzelerscheinung des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit allem ihrem Zufälligen verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Natur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen. So in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den hauptsächlichsten Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatz zum Realismus darin, daß er, die Mängel und Zufälligkeiten, welche das normale Wesen verhüllen und beeinträchtigen, die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet. Und dies, grade dies und nichts Anderes hat Myron gethan, im höchsten Grade der Vollendung. Dahin lauten die ausdrücklichen und andeutenden Urteile der Alten, und das finden wir in den Werken des Meisters wieder, welche gute Copien uns specieller zu beurteilen erlauben. Prüfen wir zuerst die Urteile und Aussagen der Alten. Auf Myrons

Kuh besitzen wir 36 Epigramme, aus denen jedoch für die Stellung, in welcher der Künstler das Thier gebildet hatte, fast nichts zu entnehmen ist, die aber alle, mag ihrer auch ein guter Theil hinter dem Schreibtisch und ohne Kenntniß des Werkes gemacht sein, darauf hinauslaufen, seine hohe Naturwahrheit und Lebendigkeit hervorzuheben, und die in verschiedenen Variationen die Möglichkeit der Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug zu preisen wissen. So verschieden aber auch diese witzigen Einfälle, die freilich an sich nichts als eben dies sind, die aber dennoch in ihrer Gesammtheit dem Charakter des Werkes nicht widersprechen können und eben deshalb nicht als werthlos zu betrachten sind, so verschieden sie ihr Thema variiren, eine Vorstellung klingt durch alle hindurch, ja ein Wort kehrt in mehren wieder, und dies Wort ist: lebendig, beseelt. Und dieses selbe Wort gebraucht Properz von den ehernen Stieren des Myron, die in Rom aufgestellt waren, mit demselben Worte wird in einem Epigramme die Statue des Läufers Ladas angeredet, von der sogleich das Nähere, und es ist nur eine weitere Ausführung desselben Urteils, wenn es bei Petronius heißt, Myron habe die Seele der Menschen und Thiere in's Erz eingeschlossen, denn das Wort, welches hier gebraucht ist, *anima,* bezeichnet das physische, animalische Leben im Gegensatze zum *animus,* dem geistigen Leben, welches Plinius dem Myron abspricht.

Suchen wir zu erfassen, worin dies specifisch Lebendige der myronischen Statuen lag. Leben ist Bewegung; wo wir Bewegung sehn, empfangen wir den Eindruck von Leben. Nun sind am menschlichen Körper die Glieder, Arme und Beine allerdings das eigentliche Bewegende, die Träger und Darsteller der Bewegung im Kunstwerke, aber die Bewegung ist nicht auf die Glieder beschränkt, sondern sie reflectirt sich in dem wesentlich Bewegten, in dem Rumpfe, welcher den eigentlichen Sitz des Lebens, Herz und Lungen, umschließt, in dem Kopf von dem das Wollen und Bewußtsein der Bewegung ausgeht, und dem Gesicht, auf dem eben dies Wollen und Bewußtsein sich spiegelt, durch welches dasselbe Ausdruck gewinnt. Der Eindruck von Lebendigkeit, den wir von einer Statue empfangen, wird also von der Darstellung der Bewegung nicht allein in den Stellungen der Gliedmaßen und des Rumpfes abhangen, sondern davon, daß der Reflex der Gliederbewegungen auf die inneren Theile, auf Herz und Lungen und auf das Antlitz beobachtet werde. Je heftiger die Bewegung, desto stärker der Pulsschlag, desto lebhafter der Athmungsproceß, der die Brust und den Leib hebt und senkt, der den Mund öffnet, die Nüstern bläht, desto gespannter der Ausdruck der Thätigkeit im Antlitz. Man werfe nur noch einen Blick auf die aeginetischen Giebelstatuen, namentlich die des westlichen Giebels, denn daß diejenigen des Ostgiebels — zumal der Sterbende — verschieden seien, ist seines Ortes bemerkt; sie athmen nicht und ihre Gesichter sind ohne Ausdruck, deswegen leben sie nicht, und würden nicht leben, wenn sie auch noch viel heftiger bewegt wären, wenn der Rhythmus ihrer Bewegungen auch freier und feiner durchgebildet wäre, wie wir dies etwa in den Werken des Pythagoras voraussetzen dürfen. Und eben die Darstellung der Reflexe der Gliederbewegungen auf die inneren Theile und das Gesicht scheint es gewesen zu sein, wodurch Myron seine Werke lebendig erscheinen machte. Dafür bietet sich als erstes Zeugniß die Schilderung der Statue des Läufers Ladas. Dieser Ladas war ein argivischer Wettläufer, welcher sich bei einem langen Laufe (Dolichos) in Olympia derart überanstrengte, daß er in Folge dessen starb. Ihn hatte nach den Schilderungen zweier Epigramme Myron

in seiner wahrscheinlich später von Olympia nach Rom versetzten Statue gebildet im Momente der höchsten Anstrengung des Laufes, so als wolle er von der Basis springen und den Siegerkranz ergreifen, so, als ob der letzte Athem aus den hohlen Weichen (κοίλων ἐκ λαγόνων) auf seinen Lippen schwebe. Man erfasse diese kurze Andeutung des Epigrammes wohl; nicht sowohl auf die Bildung der Lippen, oder wenigstens nicht allein auf die Bildung der Lippen kommt es bei ihm an; natürlich mußten diese geöffnet sein, als hauchte der Mund mit Gewalt aus, sondern vielmehr auf den andern Theil der Beschreibung, daß der Athem aus den hohlen Weichen auf die Lippen gedrängt sei. Dies zeichnet in poetischer Umschreibung den Zustand, den wir: außer Athem sein nennen, wo die Weichen einsinken, die Brust sich abflacht, der Mund wie nach Luft schnappend geöffnet ist. Und eben diese Darstellung der höchsten Energie im Athmungsproceß ist es, wodurch Myrons Ladas lebendig erschien, um derentwillen er mit „athmender, lebender Ladas" (ἔμπνοε Λάδα) angeredet wird, durch welche die Bewegung der Glieder im Laufe erst ihre eigentliche Bedeutung erhielt.

Wenn nun auch nicht eine ähnlich scharf ausgeprägte Darstellung der Athmungsfunction, was wenigstens zweifelhaft ist, so doch gewiß die höchste Lebendigkeit, welche, um Brunns Worte zu gebrauchen „auf dem scharfen Erfassen der Wechselwirkung aller Theile in einem einzigen Momente, in welchem die gesammte Lebensthätigkeit wie auf einen Punkt zusammengedrängt erscheint", kann man an den auf uns gekommenen Copien sowohl von dem zweiten Hauptwerke des Myron, dem Diskoswerfer wie an den Reproductionen des Marsyas erkennen, nur daß man sich in Betreff des Stiles für den Diskobolen ausschließlich an das fast unverletzte Exemplar im Palaste Massimi alle Colonne in Rom zu halten hat, welches die Abbildung Fig. 51 allerdings nur im Hauptsächlichen der Stellung, nicht in seinen stilistischen Eigenthümlichkeiten wiedergiebt [171]). Über die von Lukian (Philops. 18) kurz aber richtig charakterisirte, von Quintil. II, 13, 8 als höchstes Muster des *distortum* und *elaboratum* gepriesene Stellung oder Handlung der Statue müssen hier wenige Andeutungen genügen. Es galt beim Diskoswurf, eine etwa 5 Pfund schwere metallene Scheibe in flachem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Zu dem Zwecke wurde dieselbe zunächst nach vorn im gestreckten Arm erhoben, sodann nach hinten hoch hinausgeschwungen, um aus dieser Lage mit der ganzen Wucht des auf's höchste angespannten Armes nach vorn abgeschleudert zu werden, wobei es einer kunstgemäßen Stellung der griechischen Palaestra entsprochen zu haben scheint, daß der Athlet mit dem rechten, anstatt, wie es uns natürlicher erscheint, mit dem linken Fuß auftrat. Unsere Statue zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Conflict sind, in jenem verschwindenden Augenblick der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt oder in welchem eine Bewegung in die entgegengesetzte umschlägt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was unsere Bewunderung der Statue vorzüglich erregt; auf diese kunstvoll verschränkte und verschlungene (ja nicht: „verdrehte oder verrenkte"!) Bewegung weist auch das lobende „distortum" Quintilians hin. Die andere Seite ist die wunderbare

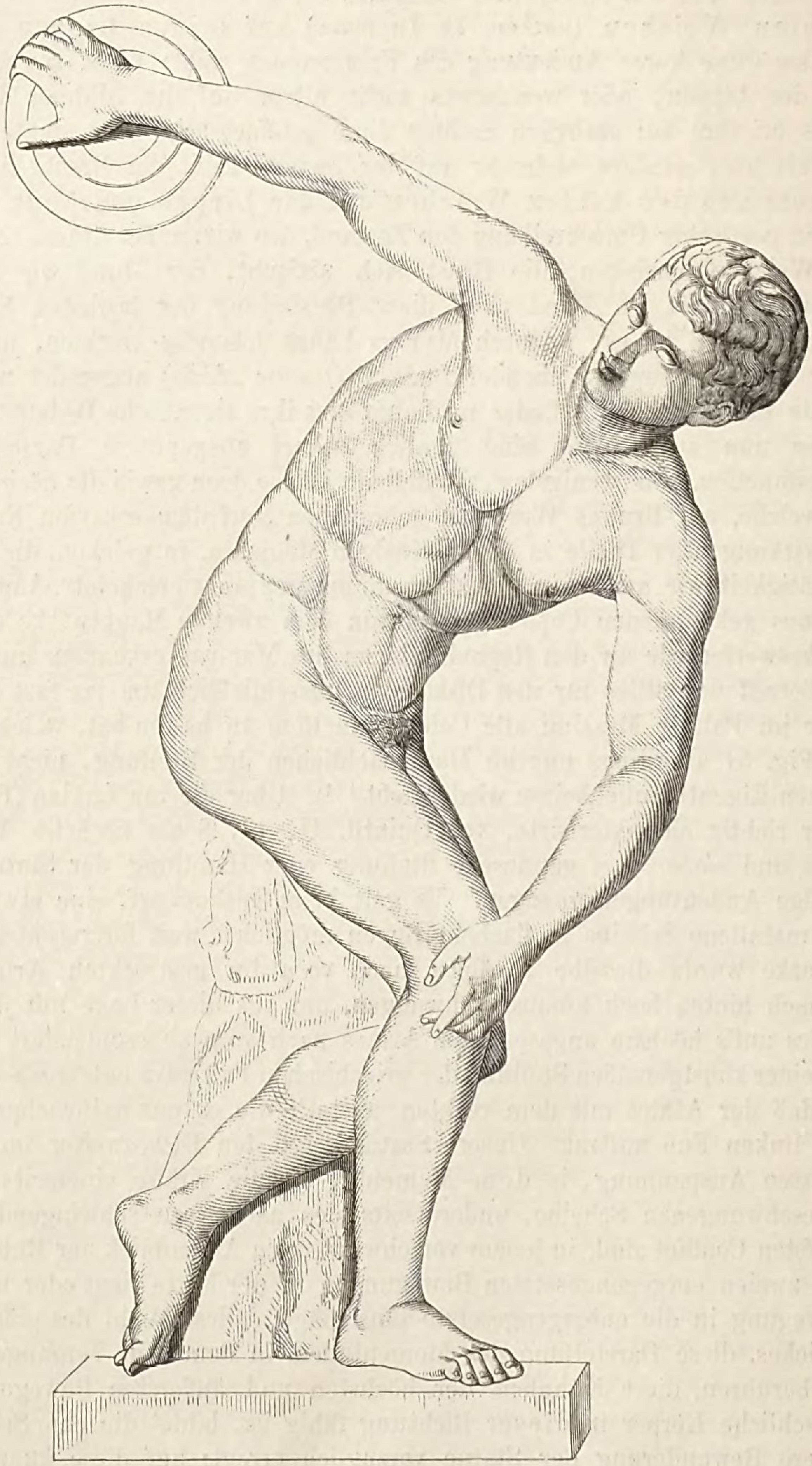


Fig. 51. Marmorcopie von Myrons Diskobol im Palast Massimi alle Colonne in Rom.

Durchführung der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt und ohne Zweifel neben der Ausbildung der Formen unter dem „elaboratum" Quintilians zu verstehn ist. Im Augenblick, wo der Diskos nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fuße vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuß ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs vorzutreten und seinerseits die Last des vorüberstürzenden Körpers aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muß dieser Fuß frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fußes schwebt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskos hat den rechten Arm bis auf's äußerste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgezogen; derselben Richtung als der natürlichsten folgt auch der Kopf, dessen Lage man ganz mißverstehn würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell; hält der Werfer sein Geschoß nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Überblicken der Wurfebene verbessern. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm nach rechts herübergeschwungen und legt sich schwebend, nicht gestützt mit der Handwurzel auf den rechten Schenkel. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im großen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskos schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verläßt seine Lage und streckt sich das Gleichgewicht herstellend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskoswerfers auf's höchste energisch bewegt und diese Bewegung ist im freiesten Rhythmus, man möchte sagen durch jeden Muskel durchgeführt. Auf die vollendetste Weise aber haben die Bewegungen der Glieder den Rumpf ergriffen, an dem die beiden Seiten, die gestreckte rechte und die zusammengekrümmte linke die interessantesten Gegensätze bilden, so daß kein einziger der paarigen Theile wie der andere gestaltet ist, was nicht minder wie von Brust und Bauch von dem Rücken gilt, dessen Wirbelsäule eine wunderbar schöne und mannigfaltige Linie zeigt. Der Kopf aber ist wenig individualisirt und fesselt nicht durch den Ausdruck geistiger oder gemüthlicher Thätigkeit, Begeisterung, Freude, Eifer, wie das an sich so natürlich scheinen würde, sondern einerseits durch die feinen attischen Züge, andererseits durch einen gewissen Zug von Unschuld, der, wie Welcker sehr richtig bemerkt, an die strenge Zucht vieler Palaestriten im Gegensatze zur weichlichern Jugend erinnert, während das streng und in der That noch archaisch gebildete Haar uns einen von den Alten überlieferten Zug von Myrons formellem Kunstcharakter vergegenwärtigt.

Was aber hier von den Bewegungen im Diskobol gesagt worden ist, das läßt sich, abgesehn davon, daß die Stellung eine ganz verschiedene ist, auch von dem Marsyas sagen, wie das schon oben angedeutet worden ist. Auch hier das Auffassen und Festhalten eines ganz flüchtigen Augenblicks, der Umkehr einer Bewegung in die entgegengesetzte; auch hier der interessante Gegensatz in der Lage und Function der Glieder, des vorgestreckten rechten und des elastisch zusammengekrümmten linken Beines (allerdings mehr in der Marmor- als in der Erzstatue), des emporge-

worfenen oder den Kopf berührenden rechten und des kräftig und grade nach der Seite und nach hinten ausgestreckten linken Armes; auch hier die durch die Gliederbewegung bedingte interessante Verschiebung der gleichnamigen Theile am Rumpfe sowohl an der Vorder- wie an der Rückseite. Und auch hier wieder, allerdings mehr in dem stilistisch wohl getreuern lateranischen Marmor, als in der in den Stil der Zeit Alexanders übersetzten Bronze, ein fast maskenhaftes, häßliches Gesicht, in welchem sich nur ganz im Allgemeinen und mehr in äußerlichen Merkmalen wie in den emporgezogenen Brauen und dem geöffneten Mund, als in feineren Zügen der Schrecken sowie in den starr auf das Ziel (die Flöten) gerichteten Blicke die Begehrlichkeit des Satyrn ausspricht. Und endlich auch hier, abermals mehr in dem lateranischen Marmor, ein ziemlich schematisch gebildetes Haupt- und ein in wenig gewellten Strähnen auf die Brust herabhangendes Barthaar.

Durch den letztern, sich bei den beiden uns bekannten myronischen Werken wiederholenden Umstand werden wir auf wichtige Unterschiede zwischen der myronischen Kunst und der in vielem Betrachte so verwandten des Pythagoras hingewiesen. Pythagoras bildete das Einzelne besonders fein aus, nicht allein die Adern und Sehnen, sondern auch das Haar, welches Myron, so sagt Plinius, kaum sorgfältiger darstellte als das frühere Alterthum. Schwerlich wird Myron in diesem einen Punkte allein auf die Einzelbildung weniger Werth gelegt haben, es wird uns diese Angabe also dahin führen, anzunehmen, Myron habe, natürlich ohne die Richtigkeit des Details in Muskeln und Sehnen zu versäumen, welches wenigstens an dem Diskobol Massimi, eine gewisse Härte und Trockenheit abgerechnet, vollkommen schön ausgebildet ist, auf dessen Hervorbildung im Einzelnen weniger Gewicht gelegt, dasselbe dem Ganzen und Wesentlichen mehr untergeordnet als Pythagoras, so daß bei des Letztern Werken der Beschauer leichter auf Adern und Sehnen aufmerksam wurde, als bei Myron, dessen Werke im Ganzen und als Ganzes wirkten. Wir können diesen Unterschied freilich nicht nachweisen, denn von Pythagoras haben wir keine Werke, von Myron nur Nachbildungen, aber die Erwägung dessen, was das Alterthum bei dem einen und bei dem andern Künstler hervorhebt, kann unser Urteil doch ziemlich sicher leiten.

Überhaupt dürfen wir wohl hoffen, ein klares und in sich harmonisches Bild des großen Künstlers vor uns zu haben, zu dessen Vollendung wir noch ein Urteil bei Plinius hinzufügen. Vergleichsweise leicht verständlich, obgleich keineswegs immer so verstanden wie er hier zu erklären versucht wird, ist der erstere Theil desselben: Myron hat zuerst die Wahrheit gesteigert (multiplicasse). Das scheint sich auf die Wahl und Ausprägung jener stark bewegten, die höchste körperliche Anstrengung vergegenwärtigenden Stellungen zu beziehn, welche wir beispielsweise am Diskobol vor uns haben und im Ladas annehmen dürfen, Stellungen, in welchen der menschliche Körper nicht in seiner mittlern Norm, sondern in erhöhter Thätigkeit geschildert wird und wo mit der Function aller Theile der Muskulatur ihr Formenausdruck gesteigert erscheint, von denen man also wohl sagen kann, die Natur, wie sie sich ruhend oder in den gewöhnlichen Stellungen und Bewegungen dem beobachtenden Blicke darbietet, sei in der Schilderung dieser äußersten Kraft-, Bewegungs- und Lebensäußerungen, deren sie fähig ist, überboten. Viel mehr Kopfbrechen hat der zweite Theil jenes Urteils des Plinius gemacht, welches sich dem eben beleuchteten unmittelbar anschließt, und in welchem gesagt wird, Myron sei „rhythmischer in seiner Kunst“ gewesen als Polyklet (numerosior

in arte quam Polyclitus). Es ist hier nicht der Ort, die Schwierigkeiten dieser Stelle und die Versuche zu deren Lösung darzulegen, wie dies an einem andern Orte versucht worden ist [172]), hier bleibt nur zu sagen, daß sich als das Endergebniß des Urteils herausstellt: Myron hat die Naturwahrheit zum gesteigerten Ausdruck gebracht und hat einen mannigfaltigern Rhythmus gehabt als Polyklet, der seinerseits „in den Verhältnissen (der Körper) sorgfältiger“ (in symmetria diligentior) war. So wird das Urteil beiden Künstlern gerecht und hangt in seinen beiden Hälften vollkommen zusammen: Myron schafft viele starkbewegte und mannigfache Gestalten aus verschiedenen Kreisen, Polyklet beinahe nur ruhig stehende Jünglingsgestalten. Wenn aber Rhythmus, wie bei der Besprechung der Kunst des Pythagoras dargelegt wurde, die künstlerische Darstellung und Durchführung der Bewegung ist, wie sollte da Myron in seinen Werken nicht mannigfachern Rhythmus gehabt haben, als Polyklet, der Meister genau studirter Proportionen in Figuren, von denen gesagt wird, sie seien „fast nach einem Muster“ (Modell, paene ad unum exemplum) gewesen, was wir nach den neuesten Entdeckungen bestätigen können. Ja kaum ein Künstler hatte reichern und mannigfaltigern Rhythmus als Myron; die Darstellung eines von allen metrischen Fesseln so freien Rhythmus, wie ihn ganz besonders der Diskobol uns zeigt, ist nächst der Darstellung des Lebens die größte That Myrons und dasjenige, wodurch er seinerseits, wie Pythagoras durch die Naturwahrheit des Details und, wie wir gleich sehen werden, Kalamis durch die erste Ausprägung des seelischen Ausdrucks die höchste Vollendung der Kunst vorbereitet, die Kunst dazu reif macht, fortan Trägerin der reinsten und höchsten geistigen und sittlichen Ideen in der vollkommensten Form zu sein.

Kalamis wird freilich nirgend direct Athener genannt, aber als in Athen thätig und Lehrer eines attischen Künstlers, des Praxias, endlich nach dem Wesen seines Stiles kann er als Attiker gelten. An festen Daten aus dem Leben und für die Chronologie des Kalamis haben wir eigentlich nur eines, nämlich daß er Rennpferde mit Knaben darauf arbeitete, die in Olympia neben dem von Onatas gemachten und von Hieron von Syrakus Ol. 78 (468—464) geweihten Viergespann standen, und zwar als mit zu Hierons Weihgeschenk gehörend. Nach einem schon einige Male hervorgehobenen Grundsatze, daß nämlich Bestellungen aus der Ferne an Meister auf der Höhe ihres Ruhmes, also im reifern Alter, nicht an aufkeimende junge Talente, die erst zu einem gewissen Ruf gelangt sind, einzugehn pflegen, müssen wir dies Datum als ein solches aus dem höhern Mannesalter des Kalamis betrachten, was auch damit stimmt, daß wir kein sicheres viel späteres haben, wohl aber ein wahrscheinlich früheres [173]), Ol. 75. Denn daß Kalamis eine Statue arbeitete, die der Ol. 84, 3 (441) im höchsten Alter verstorbene, längst vorher berühmte Pindar weihte, braucht uns, wenn überhaupt, so doch nicht weit über jenes feste Datum hinauszuweisen, da wir nicht wissen, wann jene Weihung erfolgte; eine dritte Jahreszahl aber, welche auf die Thätigkeit des Kalamis bezogen worden ist, nämlich Ol. 87, 3 (429) als das Ende der großen Pest in Athen bezieht sich, wie das gleiche Datum in der Chronologie des Ageladas von Argos (oben S. 106), auf die Weihung, nicht auf die Anfertigung eines Werkes von unserm Künstler, einen fluchabwehrenden Apollon nämlich. Es liegen demnach keine Gründe vor, die uns abhalten könnten, Kalamis' Künstlerwirksamkeit mit ihrem Schwerpunkt in die 70er Olympiaden zu setzen, wobei wir zugeben können,

daß dieselbe sich bis in den Anfang der 80er Olympiaden erstreckte. Als Künstler dieser Zeit, als einen Meister des alten Stils bezeichnen ihn sowohl mehrere seiner Werke wie auch Urteile der Alten über seinen Kunstcharakter.

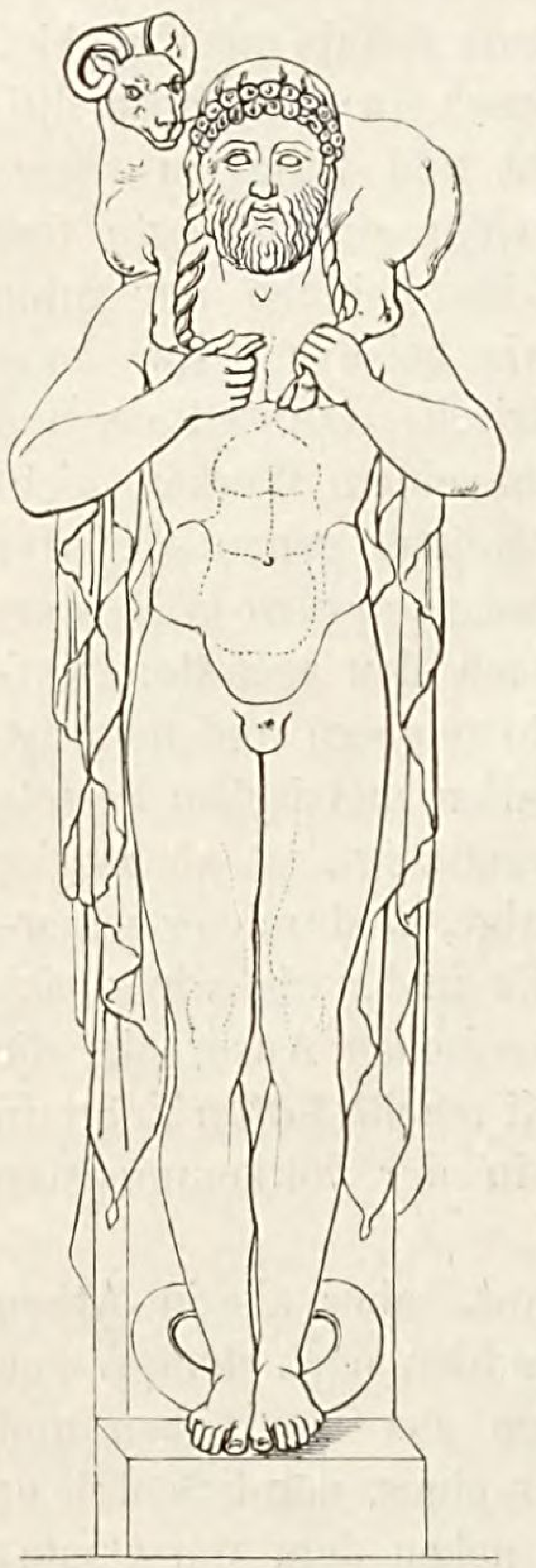


Fig. 52. Hermes Kriophoros vielleicht nach Kalamis.

Von Kalamis' Werken wird uns eine ansehnliche Zahl genannt, welche einem ziemlich weiten Kreise von Gegenständen angehören; wir finden Götterbilder: zweimal Apollon, Zeus Ammon, den Pindar weihte, Hermes den Widderträger für Tanagra, Dionysos für dieselbe Stadt, einen jugendlichen Asklepios, eine s. g. „ungeflügelte Siegesgöttin (Nike apteros)" oder vielmehr eine Athena Nike in Olympia, und zwar als Wiederholung der möglicherweise ebenfalls Kalamis zuzuschreibenden Holzstatue derselben Göttin in Athen [174]), weiter eine Erinnys ebendaselbst, zu der später Skopas zwei andere hinzufügte, eine von Kallias daselbst am Aufgange zur Akropolis geweihte Aphrodite, welche aller Wahrscheinlichkeit nach von einer unter dem Namen Sosandra mehrfach erwähnten Statue nicht verschieden war [175]). Daran reihen sich nach freilich nicht ganz sicheren Zeugnissen ein Paar Bilder von Heroinen: Alkmene, Herakles' Mutter, und Hermione, die Tochter der Helena; ferner arbeitete Kalamis Statuen betender Knaben, welche die Agrigentiner als Weihgeschenk für einen Sieg in Olympia aufstellten, und endlich werden uns mehrfache Rosse mit Reitern und Viergespanne erwähnt, wovon wir die Rennpferde, die Hieron weihte, schon kennen. Als Material seiner Werke verwendete Kalamis theils Marmor, theils Erz, von dem die Mehrzahl der Thierdarstellungen und eine kolossale, 45′ hohe Apollonstatue war, die Lucullus aus Apollonia am Pontos nach Rom schleppte; theils endlich Elfenbein und Gold, woraus der Asklepios in Sikyon bestand. — Erhalten ist uns von Kalamis kein verbürgtes Werk [176]); von seinem Hermes Widderträger (Kriophoros) dürfen wir vielleicht auf einer Münze von Tanagra und in einer kleinen Marmorstatue der Pembrokischen Sammlung in Wiltonhouse (Fig. 52), welche freilich mit dem Münzbilde nicht in allen Einzelheiten übereinstimmt, Nachbildungen zu besitzen glauben [177]), vielleicht ist uns aber auch dies Werk des Kalamis in dem Relief eines kleinen Altars in Athen (Fig. 53 a.) erhalten, welches, in der Composition von der Statue nicht gar so weit, aber doch in einigen wichtigen Punkten entfernt, stilistisch die Merkmale kalamideïscher Kunst, welche die Alten hervorheben, Feinheit und Anmuth, in hohem Grade an sich trägt. Dürfen wir aber diesen Reliefhermes als eine, selbstverständlich in den Reliefstil übertragene und danach möglicherweise auch in einigen compositionellen Punkten veränderte Nachbildung eines Werkes des Kalamis betrachten, so werden wir auch glauben dürfen, in dem Relief der zweiten Seite desselben Altärchens (Fig. 53 b.) eine Nachbildung der Aphrodite-Sosandra desselben Meisters, wenngleich leider in weit weniger guter Erhaltung zu besitzen, auf welche weiterhin zurückgekommen werden soll.

Im Übrigen sind wir hauptsächlich auf Schlüsse aus den Gegenständen der

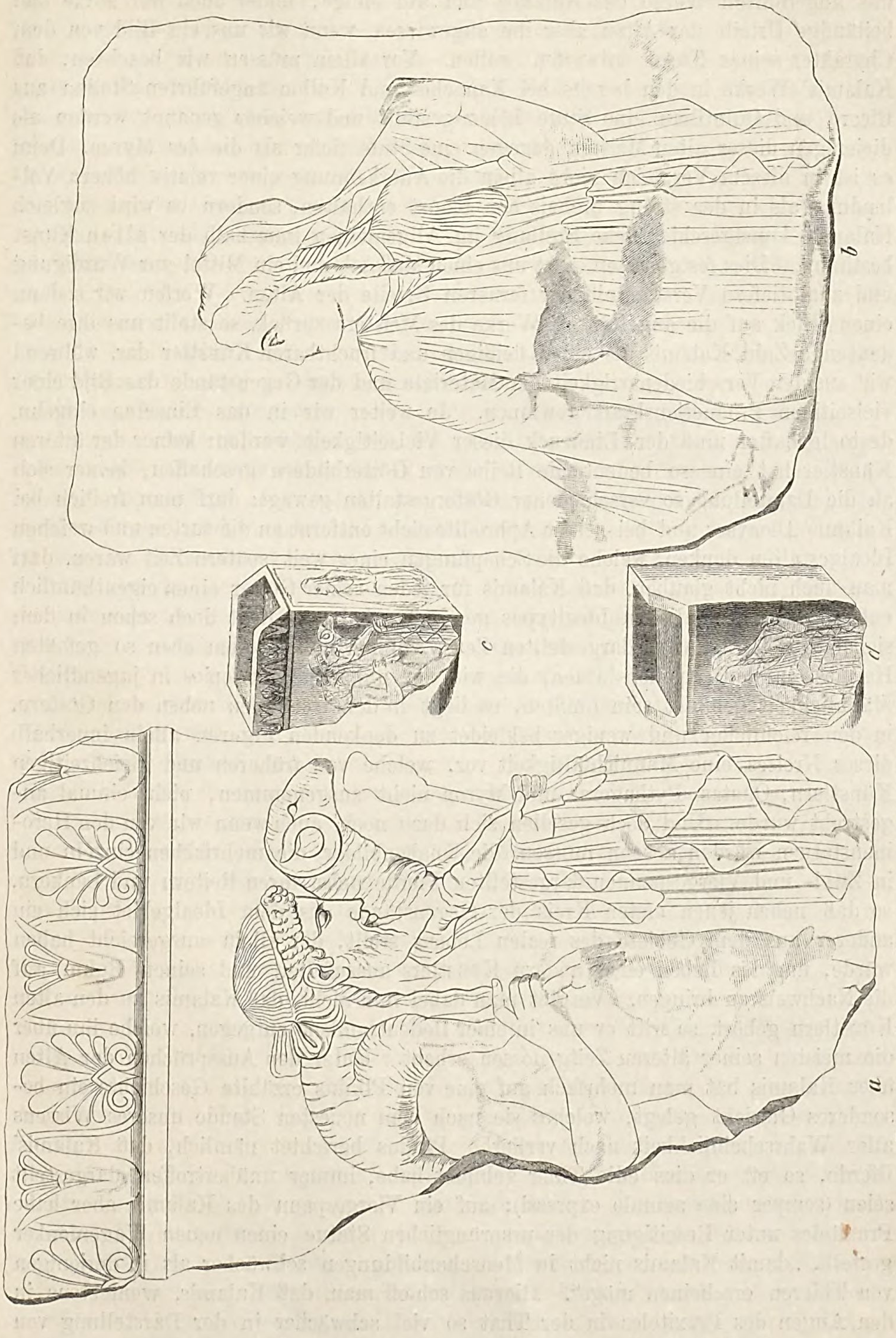


Fig. 53. a. Hermes Kriophoros, b. Aphrodite vielleicht nach Kalamis auf einem athenischen Altärchen.

uns angeführten Werke des Kalamis und auf einige, leider auch nur kurze und beiläufige Urteile der Alten über ihn angewiesen, wenn wir uns ein Bild von dem Charakter seiner Kunst entwerfen wollen. Vor allem müssen wir beachten, daß Kalamis' Werke in den bereits bei Kanachos und Kallon angeführten Stellen aus Cicero und Quintilian eine Stufe höher gestellt und weicher genannt werden als diejenigen dieser alten Meister, dagegen eine Stufe tiefer als die des Myron. Denn es ist in diesem Vergleich nicht allein die Anerkennung einer relativ höhern Vollendung als in der streng archaischen Kunst enthalten, sondern es wird zugleich Kalamis' kunstgeschichtliche Stellung im Allgemeinen innerhalb der alten Kunst bestimmt. Dies festgehalten giebt uns einen Maßstab und ein Mittel zur Würdigung und zum tiefern Verständniß der ferneren Urteile der Alten. Werfen wir sodann einen Blick auf die angeführten Werke des Meisters zurück, so stellt uns ihre bedeutende Zahl Kalamis als einen fleißigen und fruchtbaren Künstler dar, während wir aus der Verschiedenartigkeit der Materiale und der Gegenstände das Bild einer vielseitigen Productionskraft gewinnen. Je weiter wir in das Einzelne eingehn, desto lebhafter muß der Eindruck dieser Vielseitigkeit werden; keiner der älteren Künstler hat eine so bedeutende Reihe von Götterbildern geschaffen, keiner sich an die Darstellung so verschiedener Göttergestalten gewagt; darf man freilich bei Kalamis' Dionysos und bei seiner Aphrodite nicht entfernt an die zarten und weichen Idealgestalten denken, welche die Schöpfungen einer weit spätern Zeit waren, darf man auch nicht glauben, daß Kalamis für jeden seiner Götter einen eigenthümlich entwickelten, persönlichen Idealtypus geschaffen habe, so liegt doch schon in dem sicher in reiferm Alter dargestellten Zeus Ammon und in dem eben so gefaßten Hermes, in den Apollonstatuen, die wie der unbärtige Asklepios in jugendlicher Männlichkeit gebildet sein mußten, es liegt in den Göttinnen neben den Göttern, in den reichlicher und weniger bekleidet zu denkenden Figuren allein innerhalb dieses Kreises eine Mannichfaltigkeit vor, welche von früheren und gleichzeitigen Künstlern, Onatas, Pythagoras und Myron nicht ausgenommen, nicht einmal angestrebt wurde. Und doch gesellen sich dazu noch, auch wenn wir von den Heroinenstatuen würden absehn müssen, die Knabenbilder, die mehrfachen einzeln und in Zwei- und Viergespannen dargestellten Pferde nebst ihren Reitern und Lenkern, so daß neben jenen ersten Kreis der Gegenstände aus dem Idealgebiet sich ein anderer aus dem Gebiete des realen Lebens stellt, der allein ausgereicht haben würde, um das Leben eines andern Künstlers auszufüllen und seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen. Vergißt man dabei nun nicht, daß Kalamis zu den alten Künstlern gehört, so tritt er uns in einer Bedeutsamkeit entgegen, welche ihn über die meisten seiner älteren Zeitgenossen erhebt. Unter den Aussprüchen der Alten über Kalamis hat man mehrfach auf eine von Plinius erzählte Geschichte ein besonderes Gewicht gelegt, welches sie nach dem neuesten Stande unseres Wissens aller Wahrscheinlichkeit nach verliert. Plinius berichtet nämlich, daß Kalamis' Pferde, so oft er dies edle Thier gebildet habe, immer unübertroffen dargestellt seien (semper sine aemulo expressi); auf ein Viergespann des Kalamis aber habe Praxiteles unter Beseitigung der ursprünglichen Statue einen neuen Wagenlenker gestellt, „damit Kalamis nicht in Menschenbildungen schwächer als in derjenigen von Thieren erscheinen möge“. Hieraus schloß man, daß Kalamis, wenigstens in den Augen des Praxiteles in der That so viel schwächer in der Darstellung von Menschen, als in derjenigen von Pferden war, daß erst ein neuer Lenker von Pra-

xiteles' Meisterhand den vortrefflichen Pferden des Kalamis entsprach. Und in der That kann die ganze Geschichte bei Plinius keinen andern Sinn haben, so lange man bei dem Namen des Praxiteles an den bekannten großen Meister der jüngern attischen Kunst denkt, wie dies Plinius ohne Zweifel gethan hat. Seitdem wir aber einen frühern Praxiteles, vielleicht der Großvater des berühmten, kennen [178]), den Plinius von diesem nicht unterschieden hat und der ein, wenngleich wohl etwas jüngerer Zeitgenoß des Kalamis gewesen sein wird, gewinnt die ganze Sache ein anderes Ansehn und man kann wenigstens recht wohl an eine gemeinsame Arbeit des Kalamis und des ältern Praxiteles bei diesem Viergespann denken, obgleich die Analogien, welche man hierfür angezogen hat, nicht recht zutreffen. Liegt aber in Betreff des Praxiteles ein Irrthum des Plinius vor, so verlieren auch die Worte, welche er seiner Wagenlenkergeschichte hinzufügt, viel an ihrer Bedeutung. „Damit aber Kalamis", fährt nämlich Plinius fort, „nun nicht wirklich in Menschendarstellungen geringer erscheine, nenne ich seine hochberühmte Alkmene." Der scheinbare Widerspruch, welcher sich hier ergiebt, würde freilich wegfallen oder sich zu einer feinern Charakteristik des Künstlers auflösen, wenn man der angeführten Geschichte Glauben schenken dürfte. Denn den Wagenlenker, den Praxiteles beseitigt haben soll, weil er den Rossen nicht entsprach, könnte man sich füglich als eine nackte athletische Gestalt denken, die Alkmene dagegen war natürlich eine Gewandstatue. Der Gegensatz würde hier also auf die Bildung des Nackten und der Gewandung hinauslaufen, welche letztere auch bei der Sosandra als besonders fein hervorgehoben wird. Aber, wie gesagt, nach den angedeuteten kritischen Zweifeln müssen wir auf diese ganze Ausbeute für die Charakteristik des Kalamis verzichten. Wenden wir uns also anderen Zeugnissen zu. In jener Schrift, in welcher Lukian von der Schönheit eines Mädchens dadurch eine Vorstellung geben will, daß er sie mit den berühmtesten Kunstwerken der größten Meister, eines Phidias, Alkamenes, Praxiteles, Apelles, Parrhasios vergleicht, wird neben diesen die Sosandra des Kalamis benutzt, an und für sich schon ein hohes Lob dieses einzigen archaischen Werkes in diesem Kreise. In Beziehung auf das Formale wird das Wohlgeordnete und Schmucke in der Gewandung dieser mit einem Schleier versehenen Figur hervorgehoben, Züge, welche wir gar wohl in dem Relief Fig. 53 b. wiederfinden können, ohne daß dieses uns bei seiner mangelhaften Erhaltung von dem feinen Reize der Statue, deren Composition obendrein bei der Übertragung in das Relief selbstverständlich einigermaßen verändert werden mußte, viel mehr als eine Ahnung, doch aber wohl diese, zu geben im Stande ist. An einer andern Stelle rühmt Lukian das Rhythmische in der Stellung ihres Fußes und die Schönheit des Knöchels, d. h. doch den zart und fein gestalteten und bewegten Fuß [179]), ein Lob, welches wir aus dem Relief, bei welchem der ganze untere Theil fehlt, nicht zu controliren vermögen. Dieselbe Zierlichkeit und Anmuth aber, von der wir aus diesen Schilderungen ein Bild gewinnen, spricht allgemein Dionysios von Halikarnaß im Gegensatze zu dem Ernsten und Erhabenen der Kunst des Phidias als Charakter des Kalamis an. Zur Entfaltung eben dieser Zierlichkeit und Anmuth aber war offenbar bei den bekleideten weiblichen Figuren viel mehr Anlaß und Gelegenheit geboten, als bei nackten oder wenig bekleideten männlichen Gestalten, und dennoch wird man die Art und Weise, wie der Hermes Kriophoros in dem Relief Fig. 53a. wiedergegeben ist, kaum mit anderen Worten zutreffender bezeichnen können. Standen aber wirklich Kalamis' Männergestalten

hinter seinen weiblichen zurück, was man ja, auch ohne an die plinianische Wagenlenkergeschichte zu glauben, in so fern annehmen kann, als sich bestimmte Lobsprüche nur an die weiblichen Statuen knüpfen, so mag man glauben, daß Kalamis zu einer vollendeten männlichen Bildung der erforderliche Ausdruck von Kraft und Energie abging, wogegen wiederum das hohe Lob, das namentlich seinen Pferden ertheilt wird, sich sehr wohl begreifen läßt. Denn so kräftig das Pferd sein und so kraftvoll es in der Kunst behandelt worden sein mag, so sehr zeichnet es sich in Formen und Bewegungen gegen viele andere, namentlich gegen die von der Kunst vorzugsweise dargestellten Thiere wie Rinder und Löwen aus und so gewiß kann man grade in altattischen Pferdedarstellungen Zierlichkeit und Feinheit nnd eine gewisse damit verbundene Anmuth nachweisen. Wenn aber von allen Werken des Kalamis ganz besonders seine Pferde und nur diese wiederholt mit allgemein lautenden Lobsprüchen gepriesen werden, so mag das dazu dienen, seine Stellung innerhalb der archaischen Kunst zu beglaubigen. Denn es ist eine durch hundert, zum Theil überraschende Beispiele, deren wir eine Reihe kennen gelernt haben, bestätigte Thatsache, daß die alterthümliche Kunst bei allem soliden Streben nach gesundem Naturalismus in der Darstellung des menschlichen Körpers dennoch befangener und stärker von einem aus den frühesten Zeiten überkommenen Typus beherrscht war, als bei den Thiergestalten, bei denen sie mit größerer Freiheit dem eigenen Formgefühle folgte und früher zur Meisterschaft gelangte als bei der sowohl bekleideten wie nackten menschlichen Gestalt.

Um nun aber das Bild von dem Kunstcharakter des Kalamis zu vollenden, haben wir noch ein Mal auf seine Sosandra und das was Lukian von derselben sagt zurückzukommen. Von den anderen zur Vergegenwärtigung der Schönheit der Panthea angezogenen Kunstwerken werden einzelne besonders schöne Theile und Züge, von dem einen die Nase, von dem andern der Wangenumriß, von jenem der Nacken, von diesem die Zeichnung der Brauen u. s. w. hervorgehoben. Nicht so von der Sosandra; von ihr heißt es vielmehr: „Sosandra und Kalamis mögen unser Idealbild mit keuscher Schämigkeit schmücken, und sein Lächeln sei ehrbar und unbewußt wie das der Sosandra.“ Welch ein Lob! Für den Ausdruck keuscher Scham wird gegenüber allen den Kunstwerken der vollendeten Kunst auf dies eine archaische Erzbild zurückgegriffen. Uns diesen Ausdruck und den ganzen feinen Reiz der in ihm erwachenden Seele zu vergegenwärtigen verweist Friederichs (Bausteine S. 36 f.) auf die archaistische sogenannte Penelopestatue (oben S. 196 f.), Brunn aber (Künstlergeschichte I, S. 130), wie mir scheint überaus glücklich, auf die Köpfe der Maler vor Rafael, einen Perugin und Francia, denen man noch Fiesole und alte deutsche Meister mit ihrer unübertrefflichen Holdseligkeit beifügen könnte. Einen solchen feinen Ausdruck des Gesichts und des Geistigen in den Zügen finden wir aber bei Kalamis zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, und das, was dieser große Künstler durch diese Neuerung errang, scheint um so bedeutender, je mehr grade der seelische Ausdruck im Gesichte dasjenige ist, was bisher und auch noch bei seinem Zeitgenossen Myron ganz besonders gegen die Darstellung der Körperformen so sehr zurückstand, so daß in diesem Geltendmachen des seelischen Elements, in diesem Anbahnen des Idealismus das dem Kalamis specifisch Eigenthümliche und der Mittelpunkt seiner Bedeutsamkeit für die Entwickelung der Kunst zu liegen scheint.

So stehn wir denn auf der Schwelle der ersten großen Blüthezeit der Kunst. Bevor wir dieselbe jedoch überschreiten, wenden wir noch einmal den Blick zu einer kurzen Übersicht über den bisher durchmessenen Weg zurück. In der Einleitung zum fünften Capitel ist die eben besprochene Zeit als diejenige der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnet worden, welche auf das früher betrachtete Zeitalter der Anfänge und Erfindungen gefolgt ist. Es werden nicht viele Worte nöthig sein, um diese Bezeichnung zu rechtfertigen. Alle technischen Erfindungen gehören dem frühern Zeitraume an, dem spätern blieb nur ihre Vervollkommnung und ihre ausgedehntere und kühnere Anwendung. Alle Gegenstände der bildenden Kunst, vom Götterbilde herab bis zur Darstellung der Thiere, — denn auch diese findet sich unter den Werken des Dipoinos und Skyllis und ihrer Schüler, — und mit Einschluß der in den Kreis der Kunstübung wenigstens aufgenommenen athletischen Siegerstatuen (oben S. 103) hatte ebenfalls die vorige Periode eingeführt, und auch hier blieb der zuletzt besprochenen nur die Entwickelung und Ausbildung. Endlich in Beziehung auf die Locale der Kunstübung sahen wir in der vorigen Epoche die Kunst sich langsam von einzelnen Stätten großer Erfindungen und erster Übung an andere Orte verbreiten, wo sie vielfach, wie in Argos, Sikyon, Athen eine handwerksmäßig, zünftig geübte Kunst vorfand, während wir im Laufe der 60er und 70er Olympiaden, wenn wir die schriftlichen Nachrichten mit den Monumenten zusammenhalten, so ziemlich ganz Griechenland in den Kreis eines individuell entwickelten Kunstbetriebes aufgenommen finden. Die Grenzen der Ausbreitung der Kunst sehn wir also am Schlusse unserer Periode technisch, gegenständlich, örtlich ziemlich erreicht, der folgenden Zeit blieb wesentlich nur die Erhöhung der Thätigkeit und des Schaffens sowie die Vertiefung in sich selbst. Suchen wir uns das Gesagte etwas genauer zu begründen. Von einer erneuten Aufzählung der Locale kann abgesehn werden, wir wenden demgemäß unsere Aufmerksamkeit zuerst der materiellen Technik zu. In Beziehung auf diese ragt besonders der Erzguß hervor, den die frühere Zeit nur zu einzelnen Figuren in Lebensgröße und von ruhiger Haltung zu verwenden wußte, während ihn die Kunst der zuletzt besprochenen Periode auf Kolosse, auf ausgedehnte Gruppen und auf Werke von der complicirten Stellung des myronischen Ladas und Diskoswerfers anwendete, und dadurch ihre technische Meisterschaft auf diesem Gebiete bekundete. Gegen diese wachsende neuere Technik tritt die älteste der Holzschnitzerei so sehr in den Hintergrund, daß wir sie bei den Künstlern der 60er und 70er Olympiaden nur noch einzeln und zwar fast zuletzt angewendet sahen; auch die Goldelfenbeinbildnerei, die wir aus der Verbindung der Metallarbeit mit der Holzschnitzerei hervorgehn sahen, wird in diesem Zeitraume weit weniger betrieben, als im vorhergehenden, welchem ihre Erfindung, und im folgenden, welchem ihre Vollendung angehört. Nur die Marmorsculptur erhält sich neben dem Erzguß in ausgedehnterer Anwendung, und Werke, wie die aeginetischen Giebelstatuen, um nur diese zu nennen, beweisen, daß auch die Bearbeitung des Marmors selbst in der Hand von Künstlern, denen sonst der Erzguß gemäßer war, äußerlich zu vollständiger Meisterschaft gelangte. Hand in Hand mit der fortschreitenden Ausbildung der materiellen Technik und mit der zunehmenden Leichtigkeit in Überwindung der materiellen Schwierigkeiten geht das Streben nach Vollendung der Form, an der alle Künstler dieses Zeitraums, jeder auf seine Weise, betheiligt sind, ein Streben, welches bei aller Energie, welche uns in dem raschen Fortschritt

des kurzen Zeitraums entgegentritt, doch nirgend zu Übereilung und Überstürzung treibt, sondern von echt griechischer Maßhaltung gezügelt, jene hohe Tüchtigkeit der Arbeit, jenen Fleiß hervortreten läßt, der den Werken noch in unseren verwöhnten Augen wie in denen der späten antiken Kunstkritiker einen Reiz verleiht, dem sich kein nur irgend mit Kunstgefühl begabter Mensch entziehen kann.

Gehen wir über zur Betrachtung der Gegenstände. Völlig Neues wird auch hier nicht eingeführt, und doch sind die Unterschiede gegen den frühern Zeitraum sehr bedeutend und sehr fühlbar. Sowie die statuarische Kunst am Götterbilde begonnen hatte, so fanden wir dieselbe in der vorigen Periode auch fast allein auf das Götterbild beschränkt, nur ganz einzelne Porträts, zum Theil (wie die milesischen) solche, welche dies nur ihrer Gattung nach waren und ebenso nur verhältnißmäßig wenige Athletenbilder, auch diese schwerlich in voller künstlerischer Ausbildung, reihen sich in statuarischer Ausführung den Götterbildern an, die Heroenkreise namentlich sind noch auf das Relief beschränkt, und die Thierbildungen sind noch nicht zu selbständigen Aufgaben der Kunst geworden. In dem zuletzt besprochenen Zeitraum dagegen finden wir die statuarische Kunst auf alle Objecte ausgedehnt, neben den Göttern treten Heroen, Menschen, Thiere in freien Rundbildern und Rundbildergruppen auf, ja die statuarische Ausführung scheint grade in dieser Zeit die Reliefbildnerei in den Hintergrund gedrängt zu haben. Je mehr nun grade das Götterbild als der älteste, typisch gewordene Gegenstand der Kunst dem Herkommen, als Gegenstand der Verehrung religiöser Befangenheit Raum ließ und Macht gab über den freischaffenden Genius des einzelnen Künstlers, desto befreiender für die Kunst mußte es sein, als sie sich mit ihrer Haupttechnik, der Darstellung der Statue und der Statuengruppe in Kreise wendete, bei denen von religiöser Scheu, künstlerischem Herkommen und populärem Vorurteil entweder gar nicht, wie bei Menschen und Thieren, oder doch in weit geringerem Maße die Rede ist, wie bei den Heroen. Es ist so oft gesagt und auch wohl in unseren Betrachtungen genugsam hervorgehoben worden, daß die Kunst am ältern Götterbilde zunächst nur materiell erstarkte, an der Darstellung der Thiere und Menschen aber zur Freiheit und zur Individualität sich erhob, daß Ursache vorliegt, nach der Wiederholung dieses Satzes auch noch darauf hinzuweisen, wie die zur Freiheit durchgedrungene Kunst sich alsbald in ihrem Sinne auch des Götterbildes bemächtigt; wie denn sicher Pythagoras in seinem Schlangentödter Apollon, vielleicht Myron in seiner die Flöten wegwerfenden Athena, und Kalamis in seiner Aphrodite-Sosandra Götterbilder schufen, die nicht Tempelbilder und außer directem Zusammenhang mit dem Cultus waren, und zum Theil in freihandelnder Thätigkeit so auftraten, wie man bis dahin nur Heroen zu bilden gewagt hatte. Wenn Etwas so bezeichnet dieses die Sprengung dessen, was man die hieratischen Bande der Kunst genannt hat, der Fesseln und Hemmungen, die von Seiten der Religion unmittelbar oder mittelbar der Entwickelung der Kunst angelegt waren.

Was endlich den Stil im engern Sinne des Wortes, d. h. die Behandlung der Form anlangt, so haben wir zunächst die wesentlich in unsere Periode fallenden stufenweisen aber allgemeinen Fortschritte zu wirklicher Schönheit zu bemerken. Diese Fortschritte lernen wir sowohl aus den schriftlichen Quellen wie aus der Vergleichung der Monumente kennen, welche beiderlei Quellen unseres Wissens in den bisherigen Betrachtungen genugsam beleuchtet sein dürften, um uns hier einer zusammenfassenden Betrachtung zu überheben. Nur in Beziehung auf die

Urteile später Kenner und Kritiker unter den Alten, in Beziehung auf die Urteile, die z. B. in den mehrerwähnten Reihenfolgen des Quintilian und Cicero, von Kallon und Kanachos bis Myron, oder in den Worten Lukians über Hegias und Kritios, liegen, sei noch einmal bemerkt, daß wir Ursache haben, sie als Aussprüche durch die ganze spätere Kunst verwöhnter und etwas blasirter Männer zu betrachten, damit wir uns nach den Ausdrücken, die alten Kunstwerke seien hart und starr, nicht zu einer zu geringen Schätzung derselben verleiten lassen. Gelten doch selbst die Werke eines Myron noch nicht für vollkommen schön, noch nicht für vollkommen naturwahr, werden doch als solche erst die Arbeiten des Polyklet von Cicero anerkannt und auch diese noch mit der Beschränkung, ihm erscheinen sie vollkommen schön, so daß man sieht, daß vielen seiner Zeitgenossen und der großen Menge auch diese Werke gegenüber der verfeinerten Schönheit der späteren noch als streng, zu streng erschienen. Das beste Gegengewicht gegen den Eindruck, den wir aus diesen Urteilen empfangen, liegt in der Betrachtung der Monumente, deren Reize wir anerkannt haben, ohne ihre Strenge und Herbheit oder die Unterschiede zu verkennen, die zwischen ihnen und den Schöpfungen der höchsten Blüthezeit stattfinden.

Nächst diesem Fortschritt zur Formenschönheit, an dem die ganze Kunst betheiligt erscheint, wäre hier nochmals an die örtlichen Verschiedenheiten der Entwickelung zu erinnern. Wir haben aber diese Unterschiede attischer, aeginetischer, sicilischer und anderer Kunstwerke der verschiedenen Landschaften bereits oben scharf ins Auge zu fassen gesucht, so daß hier wesentlich nur deswegen auf diesen Gegenstand nochmals zurückzukommen ist, um davor zu warnen, daß wir mit unseren Urteilen und Unterscheidungen uns nicht überstürzen. Wohl mögen wir die Differenzen im Auge behalten, wohl mögen wir streben bei dem allmählichen und grade in unserer Zeit wieder höchst lebendigen Wachsen unseres Denkmälervorraths aus den verschiedenen Localen der Kunst auf dasjenige recht scharf zu achten, was in den verschiedenen Monumenten eines Ortes Gemeinsames, Übereinstimmendes, was in den Monumenten verschiedener Orte Verschiedenes, Gegensätzliches liegt; aber wir sollen nicht glauben, bereits jetzt die nöthigen Elemente zu abschließendem Urteil und zu einer abgerundeten, ins Einzelne gehenden Charakteristik der Kunsteigenthümlichkeiten jeder einzelnen Landschaft oder zur Bestimmung der Herkunft jedes einzelnen Monumentes in Händen zu haben, dessen Ursprungsort nicht überliefert und beglaubigt ist. Das ist ganz sicher nicht der Fall, kann schon deshalb nicht der Fall sein, weil, wie wir gesehn haben, wir aus manchen Orten je nur ein Werk oder deren ein paar besitzen, deren Eigenthümlichkeiten zu verallgemeinern, als Charakterzüge der ganzen örtlichen Entwickelung zu betrachten wir uns schon deshalb hüten müssen, weil grade im Laufe unserer Periode neben dem allgemeinen und örtlichen Stil sich der persönliche der einzelnen Künstler schärfer und schärfer entwickelt. Es läugnet wohl Niemand, daß wir noch nicht im Stande sind, selbst die von den Alten am bestimmtesten unterschiedenen Stilarten der aeginetischen und der attischen Werkstatt in ihrem ganzen und vollen Wesen nachzuweisen, geschweige für die ganze ältere Kunst wirklich vollendete Unterscheidungen des Ionismus und Dorismus durchzuführen. Mit der Verallgemeinerung gewisser augenfälliger Merkmale ist hier sicher weniger gewonnen, als mit dem unbefangenen Aufsuchen der Merkmale selbst. Und so mögen wir hier vor Schnellfertigkeit bewahrt bleiben und in dem erhebenden Glauben

an den nie endenden Fortschritt der Wissenschaft nicht ermüden, Steine zu dem Bau heranzutragen, den vielleicht unsere Söhne, vielleicht erst unsere Urenkel zum Ganzen zu gestalten fähig sein werden.

Anmerkungen zum zweiten Buch.

1) [S. 55.] Vergl. Welcker, Der epische Cyclus II. im Register unter: Kunstwerke.

2) [S. 56.] Die ältere Litteratur über die Kypseloslade siehe bei O. Müller im Handb. § 57, 2, eine vollständige Übersicht über dieselbe bis in die neuere Zeit in meiner Abhandlung über diesen Gegenstand in den Abhh. d. kön. sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Cl. Bd. IV, S. 591 ff., auf welche Abhandlung ich mich wegen der Begründung dessen, was ich im Text als Ergebniß meiner Untersuchungen hingestellt habe, berufen muß und in der Hauptsache auch noch berufen darf. Denn wenn man auch die Untersuchung über die Kypseloslade, trotz den Äußerungen Schubarts in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. 1865 S. 639 und Ritschls, Kleine philol. Schriften I, S. 797 Note ** durch die genannte Abhandlung nicht als abgeschlossen bezeichnen kann und hierzu nicht früher ein Recht haben wird, als bis es gelungen sein wird, den Zusammenhang der gesammten Bilder der Lade nachzuweisen, so ist doch das von mir gewonnene Resultat in der Hauptsache durch neuere Studien nicht erschüttert worden. Die interessanteste Ergänzung und Berichtigung meiner Arbeit ist durch die Entdeckung eines Vasenbildes mit „Dike und Adikia" erfolgt, welche Brunn in den Nuove Memorie dell' Inst. p. 383 sq. mit tav. IV. 4 veröffentlicht hat; außerdem vergl. Löschcke in der Archaeol. Zeitung von 1876 (XXXIV) S. 113 f. Weiteres darf als unerheblich übergangen werden. Meine eigene, von der frühern abweichende Ansicht über den Inhalt des Mittelstreifens (3) ist in der Note unter dem Text angedeutet.

3) [S. 60.] Pind. Ol. 13, 21, Plin. N. H. 35, 152 (hinc et fastigia templorum orta sunt). Vergl. Welcker, Alte Denkm. I, S. 3 ff. Gegenüber den weit von einander abweichenden Erklärungen dieser Stellen, namentlich der Pindarischen, hatte ich in der 2. Aufl. dieses Buches I, S. 200 Anm. 3 darauf hingewiesen, daß die Erfindung der Korinther möglicherweise darin bestanden habe, daß sie das in ältester Zeit nach allen vier Seiten abfallende Tempeldach, so wie es uns das uralte Tempelchen auf dem Berg Ocha, Mon. dell' Inst. III, tav. 37 zeigt, zweiflügelig nach den Langseiten allein abfallend herstellten, wodurch zuerst die Adlergiebel entstehn und der Tempel im eigentlichen Sinn eine Façade erhält. Ob ich damit das Richtige getroffen habe zu entscheiden bin ich nicht Architekt genug, noch auch maße ich mir eine so specielle Kenntniß der technischen Entwickelungsgeschichte des Tempelbaus an, wie zur Beantwortung dieser Frage erforderlich ist. Daran aber halte ich mit voller Überzeugung fest und das möchte ich hier noch einmal mit Nachdruck hervorheben, daß wir, um die Erfindung der Korinther zu bestimmen, namentlich dem Ausspruch Pindars gegenüber, auf dem Gebiete des Architektonischen stehn bleiben müssen, und daß es sich auf keinen Fall um irgend einen plastischen Schmuck der Giebelfelder (Giebelgruppen) handelt. Und in dieser Überzeugung hat mich auch weder Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1868. II, S. 456 noch Curtius in den Abhandll. d. berl. Akad. von 1878 (Zwei Giebelgruppen aus Tanagra) S. 29 irgendwie erschüttert.

4) [S. 62.] Zur Datirung des Glaukos vergl. A. Schöne bei Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1871 S. 542 Anm. 1, über seine Erfindung selbst aber die nach mancherlei früheren Irrthümern Alles in's Richtige bringende Erörterung Roses in der Archaeolog. Zeitung von 1876 (XXXIV) S. 156 f.

5) [S. 62.] Vergl. Sitzungsberichte der wiener Akad. von 1871 (69) Taf. 7 mit S. 513 und Mon. dell' Inst. X. tav. 31 fig. 1 mit den Annali von 1876 p. 249.

6) [S. 63.] Die hauptsächlichen Schriften über die Chronologie der alten Künstlerschule von Samos sind die folgenden, welche, da es sich wesentlich um Streitschriften handelt, in chronologischer Reihe aufgeführt werden müssen: Thiersch, Epochen S. 181 ff. Note 94,

Müller, Handb. § 60, Brunn, Künstlergesch. I, S. 31 ff., Urlichs, N. Rhein. Mus. X. S. 1 ff., Brunn, Künstlergesch. II, S. 380 ff., Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1856 S. 509 ff., Brunn in dem S. 52 Anm. 20 genannten Aufsatz über die Kunst b. Homer S. 29, meine kunstgesch. Miscellen, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1868 S. 68 f., Urlichs in seiner 1. Abh. Über d. Anfänge d. griech. Künstlergesch., Würzb. 1871 S. 2 ff., Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1871 S. 518 ff., endlich Urlichs in s. 2. Abhandl. Üb. d. Anf. d. griech. Künstlergesch. Würzb. 1872 S. 1 ff.

7) [S. 63.] Fabelhaft wird diese Statue wohl genannt werden dürfen, weil auch der Vorschlag von Urlichs im N. Rhein. Mus. X, S. 15, man habe anzunehmen, das Bild sei in seinen getrennten Hälften nach einem gemeinsamen Modell ausgeführt worden, zur Erklärung der Angaben Diodors I, 98 (SQ. Nr. 279) um so weniger beiträgt, als man nach einem gemeinsamen Modell jede Art von Figur in getrennten Stücken ausführen kann, während Diodor hervorhebt, dies sei den alten samischen Meistern nur deswegen geglückt, weil sie die Statue nach dem in Hellas sonst niemals (μηδαμῶς) angewendeten aegyptischen Gestaltenkanon gearbeitet haben.

8) [S. 63.] Vergl. G. Hirschfeld, Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum, Berl. 1871 p. 30 sqq.

9) (irrthümlich 12) [S. 64.] Vergl. C. Friederichs, Bausteine z. Gesch. d. griech. röm. Plastik II, Berl. 1871 S. 12.

10) [S. 65.] Vergl. O. Benndorf in der Zeitschrift für d. österreich. Gymnasien von 1873 S. 401 ff.

11) [S. 65.] Siehe das Genauere über diese Werke bei Urlichs im N. Rhein. Mus. X, S. 25 f.

12) [S. 65.] Siehe Welcker, Der epische Cyclus II, S. 534.

13) [S. 68.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 12, der sie als „das mit Sicherheit zu nennende älteste Beispiel von solchen Giebelstatuen“ betrachtet. Ich selbst habe den Irrthum in der 2. Aufl. dieses Buches getheilt.

14) [S. 68.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I, S. 42.

15) [S. 69.] In dem Anhange seines Buches: Skopas' Leben und Werke S. 219 ff.

16) [S. 70.] Vergl. die hauptsächlich von Brunn und Urlichs angestellten Erörterungen in den in Anm. 6 angeführten Streitschriften und außerdem die Abhandlung von E. Petersen: de Cerere Phigalensi atque de Dipoeno et Scyllide in dem Programm zum Stiftungsfeste der Universität in Dorpat v. Jahr 1874.

17) [S. 70.] Vergl. v. Rohden in der Archaeolog. Zeitung von 1876 S. 122 f.

18) [S. 70.] Cedren. Comp. Hist. p. 322 B., SQ. Nr. 327. Daß σμάραγδος nicht der bei uns Smaragd heißende Edelstein sei, ist eine bekannte Thatsache; wenn man unter diesem Namen im Alterthum allerlei grüne Gesteine, Aquamarin, Beryll und auch Glasfluß begriff, so scheint es möglich, daß ein später Schriftsteller auch grünen Marmor (verde antico) unter diesem Namen verstanden hat, dergleichen im Alterthum auch aus peloponnesischen Fundorten bekannt war. Brunn, Künstlergesch. I, S. 49 vermuthet schlechtweg Lychnites anstatt Smaragdos und hat damit vielleicht Recht.

19) [S. 71.] Durch Brunn, Künstlergesch. I, S. 45 f., dessen Darstellung aber in einer Einzelheit, nämlich in Betreff der bei Pausanias V, 17, 1 stehenden Worte: ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ, in deren letztem man mehrfach einen entstellten Künstlernamen (Ageladas oder wie Brunn Dontas) vermuthet hatte, von Schubart im Philol. XXIV, S. 574 berichtigt worden ist.

20) [S. 72.] Siehe Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 364; für den Apollon siehe auch Müllers Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 126 und vergleiche für beide Figuren und über die Frage, wie diese auf attische Münzen kommen, Wieseler: Der Apollon Stroganoff u. der Apollon vom Belvedere, Götting. 1861 S. 78 ff.

21) [S. 73.] Vergl. Brunn, Künstlergesch. I, S. 54 und denselben und Urlichs in den in Anmerk. 6 genannten Streitschriften.

22) [S. 73.] Über die Chronologie des Smilis vergl. Brunn, Künstlergesch. I, S. 26 ff. und in der Abhandlung über die Kunst b. Homer sowie denselben und Urlichs in den in Anmerk. 6 angeführten Streitschriften und was in diesen von mittlerweile erschienener Litteratur citirt wird, auch meine Griech. Kunstmythologie III, S. 185, Anmerk. 11. Was ich hier als zweifelhaft betrachtete, nämlich daß die Horen des Smilis von Goldelfenbein waren, muß ich

nun, wie dies auch oben im Texte geschehn ist, als überwiegend wahrscheinlich anerkennen; darin aber liegt das beste Argument für das Datum des Künstlers.

23) [S. 73.] Vergl. meine Griech. Kunstmythol. III, S. 12 ff. mit der Münztafel I, wo die in älteren Publicationen mit vielfachen und zum Theil verhängnißvoll gewordenen Entstellungen und Unrichtigkeiten abgebildeten Münzen in neuen Zeichnungen nach guten Exemplaren mitgetheilt sind.

24) [S. 74.] Vergl. zur Chronologie des Bathykles Brunn, Künstlergesch. I, S. 52 f. und was er von älteren Schriftstellern anführt, auch Bursian in der Allg. Encyclopaedie Serie I, Bd. 82 S. 410.

25) [S. 74.] Über die Reconstruction des amyklaeischen Thrones schrieben in neuerer Zeit Pyl in der Archaeol. Zeitung von 1852 Nr. 43 und von 1853 Nr. 59, der eine allerdings abenteuerliche und technisch unmögliche Construction machte, wie dies Bötticher das. 1853 Nr. 59 nachwies; außerdem Ruhl ebendas. 1854 Nr. 70, welcher Marmor als Material annahm und die relativ wahrscheinlichste Gestalt des Bauwerks nachwies.

26) [S. 75.] Über die Anordnung der Bildwerke am amyklaeischen Throne siehe die ältere Litteratur bei Müller, Handb. § 85. 2; dazu kommen die Arbeiten von Brunn im N. Rhein. Mus. V, S. 325 ff., Pyl in der Archaeolog. Zeitung von 1852 Nr. 37 ff., 1855 Anz. Nr. 75, Bötticher und Ruhl an den in Anmerk. 25 angeführten Stellen.

27) [S. 78.] Die Metopen von Selinunt sind neuerlich publicirt worden von O. Benndorf: Die Metopen von Selinunt mit Untersuchungen über die Geschichte, die Topographie und die Tempel von Selinunt, Berlin 1873. Wegen der gesammten ältern Litteratur ist auf dieses gründliche Werk zu verweisen; einiges Neuere wird seines Ortes anzuführen sein.

28) [S. 79.] Am höchsten hinauf geht die Datirung bei Benndorf a. a. O. S. 26, welcher meint, man werde im Wesentlichen nicht fehl gehn, wenn man die Tempel C. und D. in die Gründungszeit der Stadt (628 v. u. Z.) setze; in der 2. Aufl. dieses Buches hatte ich in runder Summe das Jahr 600 als dasjenige der Vollendung angesprochen, was Benndorfs Ansatze ja ganz nahe kommt, und ebenso hat Friederichs, Bausteine u. s. w. I. S. 16 datirt, während Lübke, Geschichte d. Plastik S. 87 um ein halbes Jahrhundert tiefer herabgehn zu müssen glaubt. Nur der Umstand, daß der Tempel D. in der That noch etwas älter zu sein scheint, als derjenige C. veranlaßt mich, als wahrscheinlichen jüngsten Zeitpunkt der Vollendung des letztern Ol. 55 (560) zu nennen, während es schwer zu sagen sein möchte, warum man nicht glauben dürfte, dieser Zeitpunkt liege 4—5 Olympiaden höher hinauf.

29) [S. 79.] Nach den farbigen Abbildungen bei Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. 2. tav. 25. 26, welche aus den früheren Auflagen dieses Buches übernommenen Zeichnungen durch neue nach Benndorfs besserer Publication zu ersetzen deswegen aufgegeben wurde, weil diese, nach Photographien gemacht, der Wiedergabe durch den Holzschnitt Schwierigkeiten entgegenstellten, welche mit dem Maße der Verbesserung in keinem Verhältniß standen. Für die Veranschaulichung des Wesentlichen aber genügen die älteren Zeichnungen ganz gewiß.

30) [S. 79.] Nach genauerer Maßangabe sind die Platten mit dem untern und obern Rande 1,47 m., ohne diese Ränder (die Reliefläche) 1,09 m. hoch, aber von nicht ganz gleicher Breite; die Heraklesmetope mißt 1,08 m., die Perseusmetope 1,11 m., die dritte, nicht abgebildete (Benndorf Taf. 3) 1,15 m. Breite. Dieses verschiedene Breitenmaß hangt mit der ursprünglichen Stellung der Metopen über den (breiteren) mittleren und über den (schmaleren) seitlichen Intercolumnien zusammen.

31) [S. 82.] Es verdient in dieser Beziehung als ein bemerkenswerther Beleg angeführt zu werden, daß der Raummangel noch in einer der weiterhin mitzutheilenden Metopen des Parthenon (bei Michaelis, Der Parthenon, Atlas Taf. 3. Nr. XXVII) zu einer ganz ähnlichen widernatürlichen Verkürzung des linken Vorderbeines des Kentauren geführt hat.

32) [S. 83.] Vergl. über diese Stele und die weiterhin besprochenen altspartanischen Monumente: Dressel und Milchhöfer in den Mittheilungen des deutschen archaeol. Instituts in Athen II. S. 301 ff., wo die frühere Litteratur angeführt ist. Die Abbildungen Fig. 7 a. und b. sind nach Taf. 20 und 24 der genannten Publication wiederholt. Zur Erklärung des Gegenstandes ist noch Milchhöfer das. Bd. III. S. 163 zu vergleichen. Wenn E. Curtius auch neuerdings, Archaeol. Zeitung von 1879 S. 97 noch an der früher beliebten Bezeichnung des thro-

nenden Mannes als Dionysos festzuhalten erklärt, so hat er hierfür bisher seine Gründe nicht angegeben.

33) [S. 87.] Vergl. Conze und Michaelis in den Ann dell' Inst. XXXIII. p. 34 sq., W. Vischer in den Nuove memorie dell' Inst. p. 399 sqq., der mit Recht zwei Typenreihen, die eine mit herabhangenden und an den Körper fest angeschlossenen, die andere mit im Ellenbogen gehobenen Armen unterschieden hat. Von der uns hier allein interessirenden erstern Reihe sind die Exemplare in Marmor (von denen in Bronze ist hier abzusehn) die folgenden: 1) von Thera, in Athen, früher im Theseion (Kekulé, die antik. Bildw. im Theseion Nr. 356), jetzt im Nationalmuseum der Patissiastraße; sehr ungenügend abgeb. in Müller-Schöll, Archaeol. Mittheil. aus Griechenland Taf. IV. Fig. 6, besser in Rebers Kunstgesch. des Alterth. S. 284, oben im Text Fig. 9; nach dem Gypsabguß in Berlin besprochen von Friederichs, Bausteine u. s. w. I. S. 5 f., Bötticher, Erklärendes Verz. der Abgüsse ant. Werke in Berlin S. 49 Nr. 92. — 2) von Naxos, ebenfalls in Athen, Kekulé a. a. O. Nr. 322, unedirt, Abguß im Archaeolog. Mus. in Leipzig (nur abozzirt, die Beine vom Knie an fehlend). — 3) von Orchomenos, daselbst aufbewahrt, s. Körte in den Mitth. des deutschen archaeol. Inst. in Athen III. S. 305 f., wo frühere Litteratur angegeben ist; abgeb. Ann. d. Inst. a. a. O. tav. d'agg. E. 1, oben im Text Fig. 8. — 4) Torso ebenda, unedirt, s. Körte a. a. O. S. 307 f., Nr. 2. — 5) aus Megara, unedirt, s. Bull. dell' Inst. von 1861 p. 44. — 6) ein kleines Exemplar im Brit. Museum, dessen Fundort nicht genauer bekannt ist, im Archaic Room neben dem „Apollon Strangford". — 7) Kopf und Schulter einer ähnlichen Figur aus Milet, ebendas. s. oben im Text S. 96. — 8) Kopf einer ähnl. Figur, nicht näher bekannten Fundorts, durch Lord Elgin ebendas. s. Vaux, Handbook to the ant. in the Br. Mus. p. 119. Nr. 251, Welcker, Alte Denkm. I. S. 399. — 9) als das jüngste Exemplar dasj. von Tenea in der Glyptothek in München, s. Brunn, Verz. der Glyptoth. 2. Aufl. S. 49. Nr. 41, wo die frühere Litteratur verzeichnet ist; oben im Text Fig. 10.

34) [S. 87.] Vergl. W. Vischer in den Nuove Memorie dell' Inst. p. 399 sq. Ein schönes Exemplar, 0,21 m. hoch, steht im 3. Schranke des Bronze Room im Brit. Museum.

35) [S. 93.] Vergl. Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae Atlas Vol. I. pl. 74 u. 75, für die originale Situation der Statuen pl. 76, für die Inschriften pl. 97, Text Vol. II. part II. p. 503 sqq. und p. 781 u. 783. Eine ganz unbrauchbare frühere Abbildung nach den Antiquities of Ionia Vign. 2 in Müllers Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 33, eine wenig bessere in der Archaeolog. Zeitung VIII. Taf. 13.

36) [S. 95.] Vergl. Kirchhoff, Studien z. Gesch. d. griech. Alphabete 3. Aufl. S. 27. Die Künstlerinschriften sind mehrfach nicht ganz richtig publicirt worden, namentlich wurde die Lücke nach dem ersten Buchstaben in dem Namen des Eudemos mehrfach zu groß angegeben, so daß man den Namen als Echedemos ergänzte; es ist aber nur für einen Buchstaben (*υ*) in der Lücke Raum. Vgl. Hirschfeld, Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum p. 67. Nr. 2.

37) [S. 95.] Vergl. auch Newton a. a. O., Text p. 549 und Friederichs bei Schnaase, Gesch. d. Kunst II.² S. 158.

38) [S. 96.] Vergl. J. T. Wood, Discoveries at Ephesus including the site and remains of the great Temple of Diana, London 1877 und hier besonders p. 191, 217, 258 sq., 273 sq., außerdem Newton in den Transactions of the society of Biblical archeology Vol. IV. part 2. 1876.

39) [S. 98.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. III. tav. 34, vergl. Annali von 1841 p. 317; bei Clarac, Musée de sculpt. II. pl. 116 A B; am besten bei Texier, Descript. de l'Asie Mineure II. pl. 112—114.

40) [S. 99.] Im Room of archaic sculpture Nr. 20, abgeb. bei Prachow, Ant. Monumenta Xanthica tab. 6.

41) [S. 100.] Herakles mit Triton ringend z. B. Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 111. und die ferneren Monumente, welche dort S. 95 Anm. 12 verzeichnet sind. Der Charakter der Bewegungen aber des Herakles an dem Monumente von Assos und der Satyrn an dem xanthischen findet sich noch nicht in Vasenbildern wie z. B. bei Gerhard a. a. O. Taf. 95. 96, sondern in der ungleich entwickeltern Classe, welche z. B. durch folgende, auch der besondern

Stellung nach vergleichbare Vasenbilder vertreten ist: Gerhard a. a. O. Taf. 94, 102 (aber auch 105) III. 113, Etruskische u. Campan. Vasenbb. Taf. D. u. a. m.

42) [S. 100.] So Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I. Bd. 81 S. 392, Friederichs bei Schnaase, Gesch. der Kunst II.² S. 126 und Bausteine u. s. w. I. S. 9 ff., Lübke, Gesch. d. Plastik S. 61. Krell, Gesch. des dor. Stils S. 21 datirt den Tempel aus der Mitte der 50er Olympiaden (um 560 v. u. Z.), fügt aber hinzu: „nach den Sculpturen zu schließen wäre er noch später“ und Reber, Kunstgesch. des Alterthums S. 213 leitet ebenfalls aus dem „keineswegs so hochalterthümlichen Fries“ einen Zweifel an der Entstehung des Tempels in der ersten Periode des dorischen Stils ab.

43) [S. 100.] Siehe den Nachweis der Litteratur und der Abbildungen bei Friederichs, Bausteine u. s. w. I. S. 20, der auch den Reliefstil richtig beurteilt und nur nicht wohl gethan hat, seine Bemerkungen als allgemein giltige auszusprechen, da sie z. B. auf die selinuntischen Metopen nicht zutreffen, obgleich Fr. sich Mühe gegeben hat, dies zu erweisen. Zum Datum der Inschriften vergl. Kirchhoff, Studium u. s. w. 3. Aufl. S. 32.

44) [S. 103.] Vergl. über Alles was sich auf diese Statue bezieht Welcker, kleine Schriften zur griech. Litteraturgeschichte I. S. 91 ff.

45) [S. 105.] Eine vollständige Übersicht über alle dem Zwecke des vorliegenden Buches gemäß übergangenen Künstler bieten meine „Schriftquellen“. Dieselben sind freilich durch mehre durch neuere Ausgrabungen in Inschriften bekannt gewordene Künstlernamen zu ergänzen, was in einer 2. Auflage selbstverständlich geschehn soll, hier aber ist auf diese Namen, weil es eben nur solche sind, nicht einzugehn, denn für die Kunstgeschichte gewinnen wir durch sie nichts, als eine neue Bestätigung für die ohnehin feststehende Thatsache eines sehr regen und vielseitigen Kunstbetriebes.

46) [S. 106.] Vergl. für die Chronologie des Ageladas die schönen und tiefeingreifenden Untersuchungen Brunns, Künstlergeschichte I, S. 63 ff., mit deren Resultat sich Bursian a. a. O. einverstanden erklärt, und die neuerdings noch eine Verbesserung erhalten haben in Brunns mehrgenanntem Aufsatze: die Kunst bei Homer u. s. w. S. 49. Das an das Ende des 3. messenischen Krieges geknüpfte späteste Datum des Ageladas rückt nach den Untersuchungen von Krüger (histor.-philol. Studien S. 156) von Ol. 81, 2 auf Ol. 79, 3 zurück, und ich muß Brunn zugestehn, daß wir, um dies späteste Datum zu beseitigen, kaum noch des Auswegs bedürfen, den ich im N. Rhein. Mus. XXII, S. 123 ff. vorgeschlagen hatte, indem ich nachwies, daß die Statue, um die es sich bei diesem Datum handelt, füglich nichts als eine Copie nach Ageladas sein könne. Wenn aber andererseits Brunn zugiebt, ich habe für meine Ansicht „ganz annehmbare Gründe“ vorgetragen, so sehe ich nicht ein, warum wir sie aufgeben sollten, weil wir ihrer chronologisch nicht mehr durchaus bedürfen. Meine Gründe sind zunächst rein sachliche; beseitigen sie nebenbei ein Datum aus dem Leben eines Meisters, dessen andere Daten weit früher fallen, so kann das keinesfalls schaden.

47) [S. 106.] Siehe meinen in der vorigen Anm. angeführten Aufsatz in N. Rhein. Mus. und meine Griech. Kunstmythologie II. (Zeus) S. 11 ff.

48) [S. 106.] Vergl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek 2. Aufl. S. 110 f. Nr. 90.

49) [S. 107.] So meinte Brunn, Künstlergesch. I, S. 74, anders und ganz in dem von mir als richtig hingestellten Sinn hat er sich neuerdings in der Archaeolog. Zeitung von 1876 S. 28 ausgesprochen.

50) [S. 107.] Von E. Brizio in den Annali dell' Inst. von 1874 p. 59 sq.

51) [S. 108.] Hauptsächlich in den in Anm. 6 angeführten, zwischen Urlichs und Brunn gewechselten Streitschriften über die Chronologie der ältesten Künstler. Es soll hier aber nicht verschwiegen werden, daß die größere Wahrscheinlichkeit in diesem Falle der Annahme von Urlichs zugeschrieben werden zu müssen scheint, daß Pausanias I, 16, 3 und VIII, 46, 3 in der That Xerxes mit Dareios verwechselt habe, und daß daher der Statue des Kanachos ein Datum vor Ol. 71, 3 zugeschrieben werden darf. Vergl. auch M. Fränkel in der Archaeol. Zeitung von 1879 S. 90.

52) [S. 110.] Siehe Näheres in Brunns Künstlergeschichte I, S. 77 und in Urlichs Chrestomathia Pliniana p. 326 und vergl. auch Fränkel a. a. O.

53) [S. 112.] In Ol. 60 ff. setzte den Kallon Thiersch, Epochen S. 143, Note, in 60—65 O. Müller, Handb. § 82, 2, vergl. dessen Aeginetica p. 100 sq., in Ol. 66 Sillig, Catal. artif.

p. 130, in die 60er Oll. Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I, Bd. 82 S. 414. In die 70er Oll. dagegen versetzte ihn Brunn, Künstlergesch. I, S. 85 und genauer hat er seine Daten berechnet in der Abhandlung über die Kunst b. Homer u. s. w. S. 48 (geb. 64, 1, Schüler 69, 1, noch thätig 79, 3). Vergl. weiter die mehrfach angeführten Streitschriften von Urlichs und Brunn. Die im Texte aufgestellte Ansicht über die Chronologie dieses Künstlers, von der abzugehn ich auch jetzt keinen Grund sehe, habe ich näher begründet in Nr. 4 meiner kunstgesch. Miscellen, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1868 S. 75 ff.

54) [S. 113.] Vergl. meine kunstgesch. Miscellen a. a. O. S. 82 ff.

55) [S. 113.] Vergl. Archaeol. Zeitung von 1879 (XXXVII) S. 44 Anm. 3.

56) [S. 114.] Über die „schwarze Demeter“ von Phigalia und ihre angebliche Nachbildung durch Onatas vergl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 409 ff. mit der dazu gehörigen Anm. 1 und was daselbst von älterer und neuerer Litteratur angeführt ist.

57) [S. 115.] Ähnlich ist eine in den Annali dell' Inst. von 1853 tav. d'agg. O und in der Revue archéol. Nouv. Sér. V, pl. 8 Nr. 3 abgebildete Terracottastatuette, welche aber gleichwohl kaum als Nachbildung von Onatas' Werke, am wenigsten als eine stilgetreue zu gelten haben wird.

58) [S. 115.] Der kniend schießende Herakles auf thasischen Münzen, von denen ein Exemplar in Müllers Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 31 abgebildet ist, kann, so verlockend dies erscheinen mag, auf diese Statue des Onatas nicht, wenigstens nicht unmittelbar zurückgeführt werden, da der Typus der Münze mit Pausanias' Angaben über die Statue nicht durchaus übereinstimmt.

59) [S. 115.] So nicht allein Schelling in seinem Anhange zu Wagners Bericht üb. d. Aegineten S. 171, sondern auch Welcker, Alte Denkm. I, S. 37. In dem Sinne, den ich für den richtigen halte, beurteilt auch Brunn, Künstlergesch. I, S. 94 Pausanias' Ausspruch.

60) [S. 115.] Die s. g. „Schlangensäule“ auf dem Atmeidan in Constantinopel, deren in neuerer Zeit stark angewachsene Litteratur von Bursian in der Allg. Encyclop. Ser. I, Bd. 82 S. 414 verzeichnet ist. Hinzuzufügen ist besonders noch Welcker, Griech. Götterlehre II, S. 84 ff., Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 64 f.

61) [S. 116.] In die vielbehandelte Chronologie des Endoios, über welche außer auf Brunns Künstlergesch. I, S. 100 und die mehrfach angeführten Urlichs-Brunn'schen Streitschriften noch auf Bursian in der Allg. Encyclop. a. a. O. S. 404, Welcker, Kleine Schriften III, S. 516 f. und Hirschfeld, Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum p. 69 Nr. 9 zu verweisen ist, ist endlich von Seite der Epigraphik klares Licht gebracht worden, und zwar durch das Verdienst Adolphs von Schütz in seiner unter Kirchhoffs Autorität publicirten Dissertation Historia alphabeti Attici, besonders in dem 2. Abschnitt: de Endoeo et Aristocle statuariis. Die Resultate dieser schön geführten Untersuchung hat Kirchhoff selbst in s. Studien z. Gesch. der griech. Alphabete [3] S. 81 vollkommen anerkannt und diese Resultate weisen Endoios so gut wie Aristokles unzweifelhaft in das 6. Jahrhundert zurück. Vergl. auch noch Löschcke in den Mittheil. des deutschen archaeol. Instituts in Athen IV, S. 42 ff. Diese Resultate aber kann man wahrhaftig nur mit herzlicher Freude begrüßen, da die in den letzten Jahrzehnten angenommen gewesene, viel zu junge Datirung der hier in Frage kommenden Künstlerinschriften und der Werke an denen sie sich finden aus der Mitte der 70er Olympiaden das Bild der Entwickelungsgeschichte der altattischen Sculptur im äußersten Maße getrübt hatte.

62) [S. 117.] Vergl. hierüber Kirchhoff in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie von 1869 S. 409 ff. und im Corp. Inscript. Atticar. I. zu Nr. 334.

63) [S. 117.] Gegen Brunn's (Künstlergesch. I, S. 106 f.) Ansetzung des Aristokles, von dem die Stele ist, in Ol. 80 hatte sich mit gutem Grunde schon Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philolog. LXXIII S. 514 erklärt; die in Anm. 61 angeführten palaeographischen Untersuchungen, welche durch diejenigen über die von der Aristionstele unmöglich zu trennende Lyseasstele von Löschcke a. a. O. S. 36 ff. in ihren Ergebnissen nur verstärkt werden konnten, verweisen Aristokles mit Endoios unzweifelhaft in das 6. Jahrh., die 60er Olympiaden zurück. Ich kann es nur bedauern, daß, während ich, wie es sich jetzt zeigt, von richtigem Stilgefühl geleitet, in der 1. Aufl. dieses Buches I, S. 98 die Aristionstele den 60er Oll. zugewiesen hatte, ich

mich in der 2. Aufl. I, S. 115 u. 139 durch Autoritäten bestimmen ließ, sie in wesentlich jüngere Zeiten hinabzurücken.

64) [S. 120.] Die Münze ist zuerst publicirt bei Stackelberg, Die Gräber der Hellenen, Vignette zu S. 33 des 1. Haupttheils, s. auch Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 335, das Relief bei Stackelberg a. a. O., die neapolitaner Statuen wurden zuerst von Friederichs in der Archaeol. Zeitung von 1859 S. 65 ff. zu den Abbildungen auf Taf. 127, 1. 2 in ihrer wahren Bedeutung erklärt, vergl. dessen Bausteine u. s. w. I, S. 31 ff. und die neue, von Fr. besorgte Ausgabe von Schnaases Gesch. d. Kunst II, S. 162 f., außerdem s. Michaelis in der Archaeol. Zeitung von 1865 S. 13. Die Statuen im Giardino Boboli publicirte 1867 Benndorf in den Mon. dell' Inst. VIII tav. 46 mit Text in den Annali XXXIX p. 311 sqq., s. auch Archaeol. Zeitung von 1869 S. 106 f.; über dieselben ist jedoch Dütschke in der Archaeolog. Zeitung von 1874 S. 163 und in seinen Antiken Bildwerken in Oberitalien II, S. 77 zu vergleichen. Die Bleimarke ist in der Archaeolog. Zeitung von 1870 Taf. 24 Nr. 1 publicirt, das Gemälde der panath. Amphora in London ganz schlecht daselbst Nr. 2, besser in den Mon. dell' Inst. X. tav. 48 d.

65) [S. 120.] Wiederholt mit kleinen Veränderungen nach einer Zeichnung zu einem von mir in der Philologenversammlung zu Kiel 1869 gehaltenen und in deren Verhandlungen Leipzig 1870 S. 37 ff. abgedruckten Vortrag. Die in der Zeichnung Fig 18, abweichend von der genannten, aufgenommene Schwertscheide des Aristogeiton und die geballte linke Hand des Harmodios wird dem Gemälde der londoner panath. Amphora (s. Anm. 64) verdankt

66) [S. 122.] Vergl. Näheres in der Dissertation von G. Oertel: Beiträge zur ältern Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Hellenen in den Leipziger Studien herausg. von Curtius, Lange u. Lipsius II, S. 19.

67) [S. 123.] Vergl. meine Schriftquellen Anhang S. 473 Nr. 927 d. e. und die daselbst angeführte Litteratur.

68) [S. 123.] Vergl. Archaeol. Zeitung von 1878, S. 142 Nr. 187.

69) [S. 124.] Über die Chronologie des Gitiadas handeln besonders Welcker, Kleine Schriften 3, S. 533 ff., Brunn, Künstlergeschichte I, S. 86 f., 114 f., Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1856, 1. Abth., S. 513, und Allg. Encyclop. I, Bd. 68, S. 260 ff., sowie Brunn abermals in der mehrgenannten Abhandlung über d. Kunst b. Homer u. s. w. S. 49 f. So sehr ich Bursian beipflichte, wenn er sich gegen die Brunn'sche Datirung des Gitiadas früher aus Ol. 81, jetzt aus Ol. 79, 3 als dem berichtigten Datum des Endes des 3. messenischen Krieges, erklärt, so wenig kann ich ihm in dem Argumente beistimmen, durch welches er die Existenz des Tempels der Athena Chalkioikos als des Werkes von Gitiadas, aus Ol. 23, 4 erweisen will, und das jetzt auch Brunn a. a. O. mit denselben Gründen zurückweist, die ich für die richtigen halte.

70) [S. 124.] Siehe Koner in Köhnes Numismat. Zeitschrift 1845, S. 2—6 und vgl. O. Jahn de antiquissimis Minervae simulacris Atticis, Bonn 1866 Taf. 3. Nr. 5 mit p. 19.

71) [S. 128.] Die Litteratur über die Aeginetengruppen ist, unter Hinweglassung des Veralteten und kürzerer Besprechungen verzeichnet in Brunns Beschreibung der Glyptothek 2. Aufl. S. 66 f. Auch in Betreff der Ergänzungen der einzelnen Figuren muß auf dies Verzeichniß verwiesen werden. Als neueste Schrift über die Aegineten ist das baseler Programm von A. Burckhardt: Über d. aeginet. Giebelgruppen 1879 zu nennen.

72) [S. 129.] Siehe K. Lange in den Sitzungsberichten der k. sächs. Ges. der Wissenschaften von 1878 II, S. 1 ff., vergl. die Anzeige von L. Schwabe in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1879, S. 616 ff.

73) [S. 130.] Von Friederichs in den Bausteinen u. s. w. I, S. 50 f. u. 60 f. und von Brunn, sowohl in der Beschreibung der Glyptothek S. 75 wie in s. Aufsatz: Über die Composition der aeginet. Bildwerke in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad., phil.-hist. Cl. 1868, II, S. 443 ff.

74) [S. 133.] Die zu diesem Theile des Textes beigegebene Fig. 20 hat nur den Zweck, die hauptsächlichsten stilistischen Eigenthümlichkeiten der Figuren einigermaßen besser, als es in den bloßen Umrißzeichnungen Fig. 19 a. b. geschehn konnte, zu vergegenwärtigen; eine völlig stilgetreue Abbildung der aeginetischen Figuren gehört noch immer zu den piis desideriis. Für Fig. 20 sei nur bemerkt, daß der Vorkämpfer links irrthümlich mit einem

jugendlichen, anstatt mit einem bärtigen Kopf ergänzt, und daß der sich vorbeugende Knappe aus dem Ostgiebel herübergenommen ist, und zwar in der Gestalt, welche er nach seiner jetzigen Ergänzung hat; er ist es, dessen richtige Arme mit dem Helme des Gefallenen Prachow nachgewiesen hat.

75) [S. 136.] Eine gewisse Verschiedenheit im Machwerk erkannte schon Wagner; Andere, namentlich Hirt, betonten diese Verschiedenheit schärfer, die Welcker beinahe in Abrede stellt, jedenfalls auf das bescheidenste Maß beschränken möchte, während sie nun von Brunn in seinem Aufsatz über das Alter der aeginet. Bildwerke in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1867, S. 9 ff. gründlich nachgewiesen ist.

76) [S. 137.] Über die sehr merkwürdige, auf die Gewöhnung der hier in Marmor arbeitenden Künstler an Erzarbeit hinweisende Technik ist ganz besonders auf die feinen Untersuchungen Brunns in der Beschreibung der Glyptothek S. 67 ff. zu verweisen.

77) [S. 138.] Thiersch, Amalthea I, S. 156 f. und Epochen S. 249 f. Note, Welcker, Alte Denkm. a. a. O. S. 44 ff., Brunn im Katalog der Glyptothek S. 78. Gegen diesen wendet sich nächst Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 55 f. neuestens mit sehr verständigen Gründen A. Burckhardt in dem in Anm. 71 genannten Programm, welcher auch mit Recht die Richtigkeit der Lage des Gefallenen in der Mitte des Ostgiebels vertheidigt und sich für die Nothwendigkeit ausspricht, die noch Schwabe in der in Anm. 72 genannten Anzeige nicht recht erfaßt hat, den Herakles vom rechten auf den linken Flügel des Ostgiebels zu versetzen.

78) [S. 138.] In seinem Aufsatz über das Alter der aeginetischen Bildwerke in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1868.

79) [S. 140.] Abgeb. in den Mon. dell' Inst. I, 18 B, wiederholt in Welckers Alten Denkm. II, Taf. 3, Nr. 6 und in den Müller'schen Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 53.

80) [S. 141.] Abgebildet in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Instituts in Athen 1879 Taf. 7, mit Text von Milchhöfer das. S. 135 f.

81) [S. 141.] Vergl. Friederichs in seinem Programm: Apollon mit dem Lamm, Berlin 1861 S. 5 Note 6. Gegenüber seinem Ausspruch, er müsse das korinthische Puteal, nachdem er einen Abguß desselben im Brit. Museum gesehn habe, bestimmt als „archaisirend“ bezeichnen, ist zu vergleichen was ich in meiner Griech. Kunstmythologie III, S. 188 Anm. 19 mitzutheilen in der Lage war. In Betreff der von F. als nicht echt archaisch bezeichneten Gewandbehandlung vergl. besonders das thasische Relief Fig. 35. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß das ganze Kunstwerk seit der Zeit, wo die Frage nach seinem Stile lebhaft erörtert worden, von niemand mehr gesehn worden ist, sondern einstweilen als verschollen gelten muß und in irgend einem Magazin oder Keller vergraben sein wird.

82) [S. 141.] Die frühere Litteratur des Monumentes s. in Müllers Handb. § 96, 21; dazu Welcker, Alte Denkm. II, S. 27 ff. und Kekulé, Hebe S. 43 f. Unsere Abbildung ist nach derjenigen Dodwells unter Vergleichung der Gerhard'schen gemacht. Über den Gegenstand habe ich in der Archaeolog. Zeitung von 1856 No. 91 ausführlicher gehandelt.

83) [S. 144.] Nach einigen früheren schlechten Publicationen, ebenfalls auf Grund der Photographie abgebildet in dem Compte-rendu de l'académie des inscript. et belles lettres 1876 p. 271, vergl. außerdem O. Riemann in seiner Abhandlung Corfou in der Bibliothèque des écoles franç. d'Athènes et de Rome, Heft 8, 1879 p. 23 und 41, sowie über die Menekrates-inschrift Kirchhoff, Studien z. Gesch. des griech. Alphabets ³ S. 92—95.

84) [S. 145.] Ein Verzeichniß der attischen Kunstwerke, welche bis 1843 bekannt waren, s. in Müller-Schölls Archaeolog. Mittheilungen aus Griechenland S. 23, 28. Manches ist in Rangabés Antiquités helléniques und in der athen. Archaeolog. Zeitschrift (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*) 1837 ff. registrirt und zum Theil, aber freilich in recht ungenügender Weise publicirt. Vergl. auch noch die bei O. Müller, Handb. § 253, 3 angeführte Litteratur und für die damals im „Theseion“ vereinigten, jetzt, wenn nicht vollständig, so doch zum größten Theil in das neue „Nationalmuseum“ in der Patissiastraße übertragenen Bildwerke Kekulés Verzeichniß: Die ant. Bildwerke im Theseion, Leipz. 1869, für die zerstreuten Bildwerke Heydemann D. ant. Marmor-Werke in d. s. g. Stoa des Hadrian u s. w. zu Athen, Berl. 1874.

85) [S. 145.] Vergl. besonders O. Jahn: De antiquissimis Minervae simulacris Atticis, Bonn, 1866 p. 5 sq.

86) [S. 145.] Eine älteste, ganz ungenügende Zeichnung von Gell bei Gerhard, Üb. d.

Minervenidole Athens, Abhh. d. berl. Akad. von 1842 Taf. I, Nr. 4, wiederholt in dessen Ges. akad. Abhh. 1866 Taf. 22 Nr. 4, eine etwas bessere bei Schöll, Archaeolog. Mitth. aus Griechenland Taf. 1, eine wiederum genauere bei Lebas, Voyage archéol. en Grèce, Mon. fig. 2, 1, die relativ beste bei Scharf im Museum of class. antiquities I, p. 190, reproducirt bei Jahn a. a. O. tab. I, 2, 3 und in unserer Fig. 24. Feine Bemerkungen über den Stil bei Jahn a. a. O. p. 4.

87) [S. 147.] Abgeb. bei Lebas a. a. O. pl. 3, 1, danach wiederholt bei Beulé, La sculpture avant Phidias p. 101 und bei Jahn a. a. O. Taf. I, 4, der das Fragment p. 2 sq. vollkommen richtig würdigt.

88) [S. 148.] Vergl. Näheres in meiner Griech. Kunstmythol. III, S. 72 und 78.

89) [S. 148.] Eine erste Nachricht über das Fragment des Oberkörpers wurde im Bull dell' Inst. von 1864 p. 86 sq. gegeben, eine Zeichnung desselben nebst einem Text von Conze brachte die Archaeolog. Zeitg. von 1864 Taf. 187. Vergl. außerdem Bötticher, Erklärendes Verzeichniß der Abgüsse antiker Werke in Berlin 2. Aufl. S. 42 ff. No. 85. Über die Benennung des hier dargestellten Mannes vergl. Conze a. a. O. S. 171 und Bötticher a. a. O. S. 44, dessen Behauptung, Pausanias (II, 20, 3) erwähne das Bild des ein Opferrind tragenden Biton in Argos, indessen falsch ist. Über die Frage der Echtheit, an der nur auf Grund des für griechische Sculpturen ungewöhnlichen Materials überhaupt ein Zweifel möglich ist, s. Conze a. a. O. S. 172; Böttichers Zweifel a. a. O. S. 45, ob das Bild überhaupt attisch sei, entbehrt der rechten Begründung.

90) [S. 149.] Die Diskophorenstele, im Museum der Archaeolog. Gesellschaft in Athen, ist edirt von Curtius in den Abhh. der berl. Akad. von 1873 S. 156 ff. mit 2 photographischen Tafeln; die Aristionstele, jetzt im Museum der Patissiastraße, ist verzeichnet in Kekulés: Die ant. Bildwerke im Theseion Nr. 363, wo auch die Abbildungen und Besprechungen angegeben sind; die Stele von Hagios Andreas, deren Obertheil im Museum der Patissiastraße und deren Untertheil im Museum der Archaeolog. Gesellschaft ist, 1858 von Conze gefunden, ist zur Hälfte abgebildet in der Archaeolog. Zeitung von 1860 Taf. 135, 2, vergl. S. 17 f., außerdem aber, wie die beiden vorher genannten, durch Gypsabgüsse genauer bekannt; die Lyseasstele, deren Malerei erst neuerdings entdeckt worden ist, ist von Löschcke publicirt in den Mittheil. des deutschen archaeolog. Instituts in Athen IV, Taf. 1, 2 mit Text S. 36 ff. Über die aus den Inschriften zu gewinnenden kunstgeschichtlichen Ergebnisse ist auf die in Anm. 61 genannten Schriften von Kirchhoff (S. 79 ff.) und v. Schütz (p. 11 sq. u. 34 sqq.) zu verweisen. Daß die Xenophantosinschrift (Abhh. d. berl. Akad. 1873 S. 153 ff., v. Schütz a. a. O. p. 13) nicht, wie von einigen Seiten angenommen worden ist, zu der Diskophorenstele gehöre, ist festgestellt von Lolling in den Mittheilungen des d. a. Inst. in Athen IV, S. 10.

91) [S. 150.] Brunn im Bull. dell' Inst. von 1859 p. 195; vergl. meine Ant. Schriftquellen Nr. 354.

92) [S. 151.] Sie ist, wenn auch nicht mit der wünschenswerthen Treue und Genauigkeit, wiedergegeben an der Abbildung der obern Hälfte der Figur in Labordes, Le Parthénon I, pl. 7, am genauesten geschildert von Michaelis in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1867 S. 114 f., vergl. auch Kekulé, D. ant. Bildwerke im Theseion S. 151. Bemalte Abgüsse, welche Martinelli in Athen verkauft, geben dieselbe wenigstens in ihrem Haupteindruck wieder.

93) [S. 152.] Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen, Leipzig 1872. Hier würden besonders die folgenden Reliefe in Frage kommen: Taf. 19 Nr. 83 u. 84, Taf. 24 Nr. 101, Taf. 29 Nr. 122. Vgl. noch Ann. dell' Inst. von 1875 tav. d'agg. P.

94) [S. 152.] Nach der Zeichnung in Müller-Schölls Archaeolog. Mittheil. aus Griechenland Taf. 2 Fig. 4, deren Treue verbürgt werden kann. Die später gefundenen Pferdeschwänze sind nach einem Gypsabguß hinzugefügt. Weitere Litteratur ist bei Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 25 angegeben.

95) [S. 154.] Abgeb. in den Nuove Memorie dell' Inst. tav. XIII. A. mit Text von Conze p. 408 f., vergl. auch Bull. dell' Inst. von 1859 p. 196, 1860 p. 53 und Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 23 f.

96) [S. 154.] Vergl. G. Körte, Die antiken Sculpturen aus Boeotien in den Mittheil. des deutschen arch. Inst. in Athen III, S. 301 ff., die archaischen S. 305—319 mit den Tafeln 14 u. 15.

97) [S. 155.] Vergl. die richtigen Bemerkungen von C. Robert in der Archaeolog. Zeitung von 1875 S. 151 f.

98) [S. 156.] Abgeb. bei Heuzé, Mission scientifique en Macédoine pl. 23 und im Journal des savants von 1868 zu p. 380 ff., endlich bei Kekulé, Das akad. Kunstmuseum zu Bonn 1872 Taf. 3 mit Text S. 9 f. Vergl. noch Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1876 S. 328 ff.

99) [S. 157.] Abgeb. bei Schöne, Griech. Reliefs u. s. w. Taf. 29, Nr. 123, durch Gypsabgüsse weiter verbreitet und genauer bekannt.

100) [S. 157.] Siehe O. Benndorf, Die Metopen von Selinunt Taf. 5 und 6 mit dem Text S. 50 f., vergl. das. S. 21 f., S. 65 f. u. S. 69 f.

101) [S. 157.] Im Bull. della commiss. di antichità e belle arti di Sicilia Nr. 6 (1873) p. 10 sq. mit tav. 4.

102) [S. 157.] Vergl. auch Cavallari a. a. O. p. 12 und Friederichs Bausteine u. s. w. I, S. 16 f.

103) [S. 159.] Photographisch publicirt im Bull. della commiss. di ant. e belle arti di Sicilia Nr. 4 (1872) tav. 4, in einer Holzschnittskizze wiederholt bei Benndorf a. a. O. S. 19.

104) [S. 160.] Vergl. die Litteratur bei O. Müller, Handb. § 80 II, 4 am Ende und § 90, 2 am Ende. Der hier angegebene Gegenstand (Phrixos auf dem Widder) ist, soweit man nach den schlechten Zeichnungen urteilen kann, sehr problematisch. Erkennbar sind nur einige nicht näher bestimmbare Kämpfe, angeblich ein Herakles, eine Aphrodite u. a. mythol. Figuren (Bull. dell' Inst. 1830 p. 228), ein mit einem Schilde gerüsteter Krieger (das. p. 137, Archaeolog. Britann. XXIII, pl. 12, 1), ein Krieger neben seinem Pferd (A. B. pl. 12, 2) u. noch einige schwer zu enträthselnde Figuren. Den Stil nennt Hoskins (allerdings ein Laie) in der Arch. Brit. a. a. O. „strikingly similar to that of the Aegina marbles“, Bianchi im Bull. a. a. O. „stile antico e semplice“.

105) [S. 160.] Vergl. Conze, Beiträge zur Gesch. d. griech. Plastik, Halle 1869 S. 34 mit Taf. XI, 2.

106) [S. 160.] Siehe die Nachweisungen über Abbildungen und Erklärungen dieser Reliefplatte in Welckers Alten Denkm. II, S. 166 ff. und vergl. O. Jahn in der Archaeolog. Zeitung von 1849 Nr. 11, Hübner, D. ant. Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 304 Nr. 772.

107) [S. 161.] Eine ziemlich zahlreiche Sammlung aus verschiedenen Fundorten ist im Brit. Museum, s. A guide to the 2 vase room in the department of greek and roman antiquities Part. II 1878 p. 67 sqq.; eine Anzahl anderer ist abgebildet bei Schöne, Griechische Reliefs aus athen. Sammlungen 1872 Taf. 30—35, vergl. das. S. 61 das Verzeichniß; noch andere sind an verschiedenen Orten einzeln publicirt.

108) [S. 163.] Vergl. Welcker, Alte Denkm. II, S. 226 ff. mit Taf. 12 Figg. 20—22, das gegenwärtige Buch in seiner 2. Aufl. S. 148 f., O. Jahn in den Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. VII, S. 710 f., den Guide to the 2 vase room u. s. w. a. a. O. p. 63 Nr. 54, Schöne, Griech. Reliefs u. s. w. S. 61 Nr. 31, aber s. Kekulé, Das akad. Kunstmuseum zu Bonn 1872 S. 4 Nr. 12.

109) [S. 163.] Vergl. Conze in den Ann. dell' Inst. von 1861 p. 340 f., Schöne a. a. O. S. 61 Nr. 14. Für das zweite, nicht mehr archaische Relief s. Mon. a. a. O. Nr. 2, Ann. a. a. O. p. 346 und Brunns Zusatz das. p. 348 ff.

110) [S. 165.] Photographisch publicirt im Bulletin de correspondance hellénique der École française d'Athènes von 1879, cah. 1/2 pl. 2/3 mit Text von Th. Homolle das. p. 108 sqq.

111) S. 165.] Photographisch publicirt im Bull. de corr. hell. a. a. O. pl. 1 mit Text von Homolle das. p. 3 sq. (die Inschrift) u. p. 99 sq. das Bildwerk.

112) [S. 165.] Vergl. Tournefort, Rélation d'un voyage du Levant 1717, I, p. 290, Leake Travels in northern Greece III, p. 98, Conze und Michaelis in den Ann. dell' Inst. von 1864 p. 80.

113) [S. 165.] Siehe L. Roß, Reisen auf den griech. Inseln des ägäischen Meeres 1840, I, Taf. 1. zu S. 38 f.

114) [S. 166.] Vergl. G. Körte in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Instituts in Athen III, S. 315 f. und was von dort von früherer Litteratur angeführt ist. Die Inschrift ist in Fig. 34 jetzt berichtigt; der Künstlername ist Alxenor, nicht Thelxenor.

115) [S. 167.] Der glückliche Entdecker ist E. Miller, der auch die erste Veröffentlichung in der Revue archéologique von 1865. II, pl. 24, 25 p. 438 ff. besorgte. Brunn in seinem

Aufsatz über Paeonios u. d. nordgriech. Kunst in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1876. I. S. 327 nennt die bisherigen Abbildungen des Reliefs „völlig ungenügend", worüber mir, da ich das Original nicht kenne, kein Urteil zusteht. Zu der Inschrift und ihrem palaeographischen Charakter vergl. Kirchhoff, Studien u. s. w. [3] S. 71.

116) [S. 169.] Verzeichnet sind sie in dem Guide to the exhibition galleries of the British Museum, Lond. 1879 theils p. 70 sqq. in dem Katalog des „new Lycian room", theils p. 79 sqq. in demjenigen des „room of archaic sculpture". Abgebildet sind die hauptsächlichen archaischen Stücke in Hadrian Prachows wenig zugänglicher Publication Antiquissima Monumenta Xanthica, delineavit H. P., Petersb. 1871, 7 Tafeln Fol. mit russischem Text. Einzelne sind hier und da auch sonst abgebildet.

117) [S. 169.] Für frühere Abbildungen und Erklärungen s. O. Müllers Handb. § 90 *. Die relativ beste Abbildung ist bis jetzt noch diejenige in den Mon. dell' Inst. IV, tav. 2, 3 mit Text von E. Braun in den Ann. von 1844 p. 133 sqq., vergl. N. Rhein. Mus. III, S. 144 f. Eine besonders geistreiche und feingefühlte Erklärung fand das Monument gegenständlich durch E. Curtius in der Archaeol. Zeitung von 1855 S. 1 ff., gegen welche indessen neuerdings wohl ziemlich entscheidende Bedenken erhoben worden sind, theils von Friederichs in seinen Bausteinen u. s. w. I, S. 37 ff., theils von Conze in der Archaeolog. Zeitung von 1869 S. 78 f., welcher ein von Curtius gegen Friederichs ebendas. S. 10 f. geltend gemachtes Hauptargument für seine Erklärung wohl ziemlich definitiv hinweggräumt.

118) [S. 170.] Kinder und gleichwohl „jedenfalls Bilder menschlicher Seelen" nennt Friederichs a. a. O. S. 110 diese Gestalten, mit wie großem Unrecht zeigt die am Boden sitzende Trauernde, in der F. selbst „die trauernde Stifterin des Monuments" erkennt, die, „sich in bescheidener Kleinheit hat darstellen lassen, ähnlich wie auf griech. Votivreliefen und in der neueren Kunst die Donatoren so oft ganz klein dargestellt werden." Als Kind aber wird diese Stifterin das Monument eben so wenig errichtet haben wie als Eidolon nach ihrem Tode.

119) [S. 172.] In den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1870. II, S. 205 ff. „Über Styl und Zeit des Harpyien-Monumentes von Xanthos."

120) [S. 174.] Die Ähnlichkeit, welche die Aufstellung eines Abgusses neben dem Original des Harpyienmonumentes in London veranlaßt hat, ist vielfach, am bestimmtesten von E. Braun, N. Rhein. Mus. III, 488 f. behauptet, doch sind gegen dieselbe sehr begründete Einwendungen von Brunn a. a. O. S. 211 f. erhoben worden. — Die richtige Erklärung nach manchen verfehlten aus mythologischem Gebiete (s. Müllers Handb. § 96, Nr. 19), auf welche zurückzukommen sich nicht mehr lohnt, ist zuerst angedeutet von Zoëga, Bassirilievi di Roma I, zu tav. 14, durchgeführt v. L. Friedlaender: de operib. anaglyph. in monum. sepulcral. graecis, Königsb. 1847, p. 16. — Friederichs, Bausteine S. 45 nennt das Relief einen „griechischen Grabstein", während er S. 46 sagt, es sei „gewiß derselben Zeit und Kunstschule zuzuschreiben" wie das Harpyienmonument, was nicht recht mit einander in Übereinstimmung stehn dürfte.

121) [S. 175.] Im room of archaic sculpture Nr. 22, s. den Guide to the exhibition galleries p. 81.

122) [S. 175.] Die einzige genügende Abbildung soll in Prachows Ant. mon. Xanth. (s. Anm. 116) sein, welche dem Verf. unzugänglich sind, die sonst vorhandenen Abbildungen, wie z. B. in Cesnolas Cypern, deutsch von L. Stern (s. Anm. 124) Taf. 46, 47, sind nicht geeignet, wiederholt zu werden. In Gypsabgüssen findet sich das Relief in einigen Sammlungen, so in der berliner, s. die nicht genaue Beschreibung von Bötticher in dem Erklärenden Verzeichniß der Abgüsse ant. Werke, 2. Aufl. S. 23 f. Nr. 54 B—54 C.

123) [S. 176.] Siehe Cesnola, Cypern, deutsch von L. Stern, Taf. 44 mit S. 229.

124) [S. 176.] Siehe: Cypern, seine alten Städte, Gräber und Tempel. Bericht u. s. w. von Louis Palma di Cesnola, autorisirte deutsche Bearbeitung von Ludwig Stern, Jena 1879. Die den Cesnolaschen Ausgrabungen angehörigen antiken Sculpturen von Cypern sind außerdem gut publicirt von Joh. Doell, Die Sammlung Cesnola in den Mémoires de l'Acad. Imp. des sciences de St. Pétersb. VII. série Tome XIX Nr. 4, Petersb. 1873. Taf. 1—15.

125) [S. 178.] Vergl. die ältere, beträchtlich angewachsene Litteratur über diese Statue, den in ihr dargestellten Gegenstand, die mit ihr verbundenen Inschriften und die Fragen über ihre echte oder nachgeahmte Alterthümlichkeit in Müllers Handb. § 422 Anm. 7. Von

neuerer Litteratur ist außer dem bei Müller nicht erwähnten Waagen, Kunstwerke u. Künstler in Paris S. 177 f., Lübke, Gesch. d. Plast. S. 90, Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I, Bd. 82, S. 416, Friedrichs, Bausteine u. s. w. I, S. 69 zu Nr. 54 nachzutragen. Die Abbildung der Statue in der Vorderansicht Fig. 39 links hat aus der stilistisch ungenügenden Publication in den Mon. dell' Inst. I, tav. 58 wiederholt werden müssen, dagegen ist die Profilansicht Fig. 39 rechts auf Grund einer Lichtdruckabbildung hergestellt. Das Werk von Rayet, Milète et le golfe Latmique, zu welchem (pl. 29) diese Abbildung gehört, ist mir bis jetzt nicht zugänglich gewesen.

126) [S. 181.] Das Erstere behauptet Letronne in seiner Explication d'une inscription trouvée dans l'intérieur d'une statue etc. Par. 1845, die andere Ansicht sprach E. Curtius aus im Kunstblatt von 1845, S. 166.

127) [S. 181.] Im Room of archaic sculpture Nr. 30, abgeb. in den Mon. dell' Inst. IX tav. 41 mit Text von Prachow in den Ann. dell' Inst. von 1872 p. 181, außerdem in einem kleinen Holzschnitt in den Sitzungsber. der k. bayr. Akad. von 1872 Hft. 4 S. 529 mit Text von Brunn.

128) [S. 182.] Vergl. v. Sacken u. Kenner: Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 40 Nr. 62. Die Figur ist ungenügend abgebildet bei Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1850 Taf. 6 und bei Steiner, Der Amazonenmythus in d. ant. Plastik Taf. 3. Die verwandte Gemme Fig. 41 a. ist mit der Statue zusammen besprochen von R. Schöne im Bull. dell' Inst. von 1865 p. 115, Archaeol. Zeitung von 1865 Anz. S. 65*. Vergl. noch Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 66 ff. Nr. 53, der mir über den Stil und die Entstehungszeit richtig zu urteilen scheint.

129) [S. 184.] In der Archaeol. Zeitung von 1876 S. 20 ff., woselbst auf Taf. 3 und 4 der Kopf sowohl in Lithographie wie in Phototypie abgebildet ist.

130) [S. 184.] Abgebildet in den Mon. dell' Inst. X, tav. 1 mit Text von Kekulé in den Ann. dell' Inst. von 1874, p. 38 sqq.

131) [S. 184.] Die von Kekulé hierfür vorgetragenen Gründe werden nicht unwesentlich noch verstärkt durch Vergleichung der Aphrodite in einem in den Ann. dell' Inst. von 1867 tav. d'agg. D. publicirten unteritalischen Relief, welches Hermes und Aphrodite mit Eros darstellt und sich auf den Mythus von der Entstehung des Hermaphroditen bezieht.

132) [S. 184.] Die Nichtübereinstimmung des Ludovisischen Kopfes mit attischen Monumenten sucht Brunn a. a. O. S. 27 darzuthun, Milchhöfer aber in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Inst. in Athen IV, (1879) S. 76 Anm. 2 geht so weit, indem er die Verwandtschaft des Harmodioskopfes mit dem Ludovisischen ausdrücklich anerkennt, den attischen Ursprung auch des erstern zu bestreiten, weil es ihm „nie gelungen ist, den Harmodioskopf an irgend einer Stelle in der attischen Serie unterzubringen" (!). Ja noch mehr, er glaubt sagen zu dürfen, „die Künstler der Tyrannenmörder werden uns durchaus nicht als Athener bezeichnet. Von Antenor ist es nicht einmal wahrscheinlich". Ein Grund für diese letzte Behauptung wird nicht angegeben; für Kritios aber, auf welchen (s. oben S. 121) der uns erhaltene Harmodiostypus ungleich wahrscheinlicher zurückgeht, als auf Antenor, hat Milchhöfer das ganz ausdrückliche Zeugniß des Pausanias VI, 3, 5 (in meinen Schriftquellen Nr. 463) τὸν Ἀττικὸν Κριτίον übersehn.

133) [S. 185.] Vergl. E. Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid S. 110 Nr. 176 und den das. gegebenen Nachweis älterer Abbildungen (zu denen Guattani Mon. ined. per l'anno 1784, Maggio tav. 2 nachzutragen) und Besprechungen und s. weiter Bursian, Allg. Encyclop. Ser. I, Bd. 82 S. 416 und Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 69 f., welcher den Kopf mit den Tyrannenmördern gleichzeitig, also in die Mitte der 70er Oll. ansetzt. Ergänzt ist außer der ganzen Brust die Nase, das linke Ohr, das rechte halb und die rechte Hälfte des Schnurbarts.

134) [S. 185.] Genau dasselbe, eben so dargestellte Haar zeigen die gravirten Figuren an dem aeginetischen Diskos in Berlin, von dem eine bessere Abbildung, als in den Ann. dell' Inst. von 1832 tav. d'agg. B., der Abhandlung von E. Pinder: Über den Fünfkampf der Hellenen, Berl. 1867 beigegeben ist, und dieselbe Haarbehandlung wiederholt sich bei ähnlichen Figuren eines verwandten Diskos sicilischer Herkunft im Brit. Museum, s. A guide to the bronze room, Lond. 1871 p. 35. Nr. 5.

135) [S. 186.] Einen Abguß besitzt das archaeolog. Museum in Leipzig, welches denselben der Güte des verstorbenen Dr. Hermann Härtel verdankt, der mit dem feinen Kunstsinn,

welcher ihn auszeichnete, die kunsthistorische Bedeutung des von den meisten Besuchern der Villa Borghese übersehenen oder mit gewöhnlichen archaistischen Arbeiten zusammengeworfenen Kopfes erkannte.

136) [S. 186.] Beschreibungen Roms II, II, S. 62 Nr. 358, abgeb. bei Cavaceppi, Raccolta ecc. III, 13, vergl. Anm. 137, durch Gypsabgüsse weiter verbreitet; vergl. Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 95 Nr. 79 und was er weiter anführt, Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1867, S. 11.

137) [S. 186.] Siehe Archaeolog. Zeitung von 1869 Taf. 22 Nr. 1 das Relief im Mus. Chiaramonti, Nr. 2 und 3 die Bruchstücke der Wiederholung in Athen.

138) [S. 186.] Als „die Chariten des Sokrates" wurden diese Reliefe von Benndorf in der Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 55 ff. angesprochen.

139) [S. 187.] Vergl. Ausgrabungen zu Olympia III, Taf. 22, 23 (Relief), 24 B.

140) [S. 187.] Herausgegeben von Friederichs in dem berliner Winckelmannsprogramm von 1861. Die Benennung Apollon ist der Bartlosigkeit wegen ungleich wahrscheinlicher, als diejenige Hermes.

141) [S. 187.] S. U. Köhler in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Inst. in Athen I, (1876) S. 97 ff. mit Taf. 5 und vergl. für die Inschrift Kirchhoff, Studien z. Gesch. des griech. Alphabets [3] S. 104.

142) [S. 187.] Herausgegeben von M. Fränkel in der Archaeolog. Zeitung von 1879 S. 84 ff. mit Tafel 7.

143) [S. 189.] Vergl. die Litteratur in Müllers Handb. § 96. Nr. 1. und für die Inschrift Kirchhoff a. a. O. S. 28.

144) [S. 189.] Herausgegeben von L. Roß, Archaeolog. Aufsätze I, S. 106 mit Taf. 7.

145) [S. 189.] Herausgegeben von Roß a. a. O. S. 104 f. mit Taf. 6, vergl. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 592.

146) [S. 189.] Zur Sage vergl. Welcker, Ep. Cyclus II, S. 364, zu dem hier in Rede stehenden Figürchen und anderen auf diese Sage bezüglichen Kunstwerken dessen Alte Denkm. II, S. 172 ff., 184 f., meine Gall. heroischer Bildwerke I, S. 144 ff., 152, Müllers Handb. § 96 Nr. 3, Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 63 Nr. 49.

147) [S. 193.] Abgebildet in den Mon. dell' Inst. VI, tav. 45, vergl. Welcker, Alte Denkm. V, Taf. 5, S. 101 f., Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 79. Nr. 63.

148) [S. 193.] Über den vielfach verschieden angegebenen Fundort siehe den Fundbericht bei Fiorelli, Pompeianarum Antiquitatum Historia I, p. 114. Eine Abbildung mit den etwas zu grell wiedergegebenen Farben siehe in Raoul Rochettes Peintures de Pompéi pl. 5 und danach in einer Abhandlung von Chr. Walz: Über die Polychromie der ant. Sculptur, Tübingen 1853 Taf. 1, Nr. 1. Ohne die Farben ist die Statue oft, z. B. in den Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 38 abgebildet worden.

149) [S. 194.] Vgl. die Litteratur bei Müller im Handb. § 96. Nr. 13, u. s. Friederichs Bausteine u. s. w. I, S. 74 f. Nr. 57, der so wenig wie Andere mich überzeugt hat, daß die Statue lanzenschwingend ergänzt werden müsse.

150) [S. 194.] Ungefähr gleicher Ansicht ist auch Thorwaldsen gewesen, der auch seinerseits die Statue ihrer Handlung nach mit derjenigen der Aeginetengruppe verglich; s. Böttiger im Vorbericht zur Amalthea I, S. XXXII.

151) [S. 194.] Abgebildet in Beckers Augusteum Taf. 9 u. 10 und sonst noch mehrfach, aber selten mit der wünschenswerthen Genauigkeit; am genauesten in meinem Atlas der griech. Kunstmythologie Taf. V, Nr. 6, vergl. m. Griech. Kunstmythol. II. (Zeus) S. 376.

152) [S. 196.] Archaeolog. Zeitung von 1874 S. 22 zu der Abbildung auf Taf. 2.

153) [S. 196.] Nach Bursians Behauptung (Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 416, Note 88) wäre der Kopf aufgesetzt und nicht zur Statue gehörig; aber Bursian steht mit dieser Behauptung nicht nur allein, während Winckelmann Sendschreiben § 49 Gesch. d. K. VI, 2, 12, Meyer in der Beilage zu dessen Gesch. d. K. VIII, 1, 13 (ed. Eiselein V, S. 460), Finati in s. Katalog des neapeler Mus. zu Nr. 142 die Echtheit sehr positiv bezeugen, die neuestens auch Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 75. Nr. 58 anerkennt, sondern er hat auch nach meinen eigenen Beobachtungen sehr bestimmt Unrecht.

154) [S. 196.] Die Litteratur über diese Statue ist zusammengestellt von Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 37, Anm. zu Nr. 26. Friederichs hält die Figur für ein Original, für attisch und bringt sie mit der Kunst des Kalamis in eine sehr ansprechende, aber nicht erweisliche Verbindung; Brunn dagegen (Künstlergesch. I, S. 422) bringt sie (als Penelope) wenn auch nur vermuthungsweise zu einer Penelope eines Künstlers Thrason von ungewissem aber doch sehr wahrscheinlich viel späterem Datum in Beziehung. Wenn die Bedeutung der Statue als Penelope feststünde, so würde ich diese letztere, auch in Betreff des Stilistischen fein durchgeführte Ansicht für ungleich wahrscheinlicher halten, als die von Friederichs.

155) [S. 197.] Die ältere Litteratur bei Müller, Handb. § 96, Nr. 22; dazu Chr. Petersens Abhandlung: Über das Zwölfgöttersystem der Griechen, Hamb. 1843, und die daselbst, besonders Note 8 angeführte neuere Litteratur, neuerdings Friederichs, Bausteine u. s. w. I. S. 82 f. und Fröhner, Notice de la sculpture ant. du musée du Louvre I, p. 3 sqq. mit genauester Angabe der Ergänzungen.

156) [S. 198.] Für die Erklärung ist besonders auf Welckers Alte Denkmäler 2, S. 14 ff. und R. Förster in einem Breslauer Programm, d. Hochzeit des Zeus und der Hera u. s. w., Bresl. 1867, S. 26 zu verweisen. Vgl. auch Friederichs a. a. O. S. 30, Nr. 65 und meine Griech. Kunstmythologie III (Hera), S. 174 ff. zu der neuen Originalabbildung im Atlas Taf. X, Nr. 29.

157) [S. 198.] Siehe Müllers Handb. § 96 unter Nr. 22 und Wieselers Text zu der 2. Auflage der Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 197 und meine Kunstarch. Vorless. S. 27.

158) [S. 199.] Für die Wiederholungen der hieratischen Darstellungen des Dreifußraubes s. besonders Welckers Alte Denkmäler 2, S. 296, womit die ebendas. Band 3, S. 268 ff. zusammengestellten Vasengemälde zu vergleichen sind.

159) [S. 199.] Zu dieser ältern Ansicht ist mit nicht unerheblichen Gründen Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 82 f. zurückgekehrt, dem sich auch Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensammlung zu Dresden [3] S. 74 angeschlossen hat, während Bötticher in d. Archaeol. Zeitung v. 1858, S. 197 ff., 213 ff. eine neue Erklärung aufstellte, nach der das Geräth die Basis eines runden Phanos (starken Fackelpfeilers) gewesen wäre, welcher auf dem glatter behauenen Rund der obern Fläche aufsetzte. Mir scheint mit Friederichs, daß dieses Rund die im Innern des Dreifußes (wie in vielen Beispielen) befindliche Säule trug, während die Füße des Geräthes selbst in die Ecken eingriffen. Auch gegen die B.'sche Erklärung der Reliefe in ihrem Zusammenhange macht Fr. begründete Einwendungen. Das letzte Wort über dies Monument ist wohl noch nicht gesprochen.

160) [S. 201.] Die Litteratur dieses und der vielen verwandten Reliefe s. b. Welcker, Alte Denkm. II, S. 37 ff. u. vgl. Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 86 f. Nr. 70.

161) [S. 202.] Dies Datum bezieht sich auf die Statue des „Krotoniaten Astylos", der drei Mal, Ol. 73, 74 und 75 in Olympia siegte, das zweite und dritte Mal aber sich, Hieron zu Liebe, als Syrakusaner ausrufen ließ, wofür die Krotoniaten ihn straften, Paus. VI, 13, 1. Da Pausanias sagt: Pythagoras verfertigte die Statue „des Krotoniaten" Astylos, so muß dieselbe sich auf den ersten Sieg beziehn und vor Ol. 74 in Olympia aufgestellt gewesen sein, da, wenn sich Astylos einmal als Syrakusaner ausrufen ließ, und in Folge dessen auch die Inschrift seiner Statue ihn als Syrakusaner bezeichnen mußte, er nicht zugleich eine Statue weihen konnte, welche, dem widersprechend, ihn als Krotoniaten darstellte.

162) [S. 203.] Diesen Apollon Pythoktonos hat eine Anzahl Gelehrter in dem Typus einer u. A. auch in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II. Nr. 145 abgebildeten Silbermünze von Kroton erkennen wollen, doch muß ich diese Ansicht auch jetzt noch für durchaus unwahrscheinlich erklären. Denn da, wie Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Leipz. 1879 (der auch die Litteratur der hier behandelten Frage ausführlicher mittheilt), ohne Zweifel mit Recht bemerkt, in dem Münzbilde der zwischen Apollon und der Pythonschlange dargestellte kolossale Dreifuß zur Composition gehört, insofern Apollon denselben zur Deckung benutzt, so kann auch die Ansicht von Michaelis, Ann. dell' Inst. von 1875 p. 85 Note 43, daß der Dreifuß nur als das gewöhnliche Münzzeichen von Kroton der Gruppe beigefügt sei, nicht gebilligt werden. Ein so kolossaler, ja selbst ein wesentlich kleinerer Dreifuß aber ist selbstverständlich in einer statuarischen Gruppe vollkommen unmöglich.

163) [S. 206.] Die Sage vom Philoktetes in Poesie und Kunstwerken ist neuerdings beson-

ders eingänglich behandelt worden von Luigi Adriano Milani, Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell' arte figurata, Firenze 1879. Die auf den mit dem wunden Fuß auf Lemnos einsam verlassenen Philoktetes bezüglichen, früher von Michaelis in den Ann. dell'Inst. von 1858 p. 260 sqq. gesammelten Monumente sind hier p. 77 sqq. (mit tav. 2) zusammengestellt und die Frage über deren Zurückführbarkeit auf die Statue des Pythagoras ist verständig erwogen.

164) [S. 207.] Über diesen angeblichen myronischen Poseidon vergl. meine Griech. Kunstmythol. III. (Poseidon) S. 396 f., Anm. 11.

165) [S. 209.] Die auf die hier in Rede stehende myronische Gruppe bezüglichen Schriftstellen und Monumente sind die folgenden: Plin. N. H. 34, 57, Pausan. I, 24, 1. Die lateranische Statue Fig. 50 a ist abgebildet bei Garucci, Mon. del Laterano tav. 24, 1 und in den Mon. dell' Inst. VI. tav. 23, woselbst auch die Münze Fig. 50 d abgebildet ist; die Statue im Brit. Museum Fig. 50 b in der Archaeolog. Zeitung von 1879 Taf. 8 (in 2 Ansichten); das eine Zeit lang verschollen gewesene, neuerdings aber wieder aufgefundene Relief Fig. 50 c in der Archaeolog. Zeitung von 1874, Taf. 8; endlich das Vasengemälde Fig. 50 e in dem berliner Winckelmannsprogramm von G. Hirschfeld: Athena und Marsyas 1872. Von neuerer Litteratur über den Gegenstand ist die hauptsächlichste die folgende. Die Stellen des Plinius und des Pausanias verband mit einander schon O. Müller, Handb. § 371, 6, der auch die Münze und das, damals aus einer nicht ganz correcten, in den Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 239 wiederholten Abbildung bei Stuart, Antiquities of Athens T. II, ch. 3, p. 27 Vign. bekannte Relief zur Vergleichung heranzog. In der lateranischen Statue erkannte den Marsyas des Myron Brunn, Ann. d. Inst. von 1858 p. 374 ff., während H. Hirzel in den Ann. von 1864 p. 235 in einer Athenastatue des capitolin. Museums (abgeb. a. a. O. tav. d'agg. Q, auf welche im II. Bande dieses Buches zurückgekommen werden soll) die zugehörige Athena entdeckt zu haben meinte. Beide Statuen verbindet auf eine wenig überzeugende Weise L. v. Sybel, Athena und Marsyas, Marburg 1879. Während sich E. Petersen in der Archaeolog. Zeitung von 1865 S. 88 f. in der Combination der Stellen und Monumente ganz an Brunn anschloß, und auch Bursian ihm, was die Monumente anlangt, in der Allg. Encyclop. Ser. I, Bd. 82, S. 435 beitrat, haben sich Michaelis in den Ann. d. Inst. von 1858 p. 317 sq., Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere, Göttingen 1861 S. 105 f. (vergl. auch zu den Denkm. d. a. Kunst II, 239 u. 239 a) und Stephani im Compte-rendu de la comm. Imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1862 S. 87 ff. theils gegen die Verbindung der beiden Schriftstellen, theils gegen die ganze Combination erklärt. Letzteres thaten auch Benndorf und Schöne im Katalog des lateran. Museums zu Nr. 225 S. 142 ff., obwohl sie den myronischen Stil der Marmorstatue Fig. 50 a. vollkommen anerkannten. Eine wesentliche Verstärkung erhielt sodann die Combination durch das Bekanntwerden des Vasenbildes Fig. 50 e und die neue Behandlung der Frage durch Hirschfeld a. a. O., der auch, in Übereinstimmung mit Kekulé, das akad. Kunstmuseum zu Bonn S. 20, die oben im Text S. 207 als die zweite mögliche bezeichnete Übersetzung der Worte des Plinius geltend macht. Für die Zugehörigkeit der londoner Bronze vergl. C. v. Pulszky in der Archaeolog. Zeitg. v. 1879 S. 91 f. Es verdient schließlich ausdrücklich bemerkt zu werden, daß während Tenerani die lateran. Marmorstatue als einen mit Castagnetten in den Händen tanzenden Satyrn ergänzt hat, eine besonders mit der Bronzestatue in der Bewegung der Glieder nahezu übereinstimmende Figur eines tanzenden Satyrn in der That auf einer rothfigurigen Trinkschale des Brit. Museums vorkommt, bei welcher nur die Haltung des Kopfes in charakteristischer Weise verschieden ist; auch in einer kleinen Bronze desselben Museums kommt ein zum Spiele der Doppelflöte tanzender Satyr mit ganz ähnlicher Stellung der Beine vor. Allein, wenn diese Monumente auch zeigen mögen, daß Tenerani sich, was das rein künstlerische Motiv anlangt, bei der lateran. Statue nicht so weit vergriff, wie Hirschfeld behauptete, so beweisen sie noch keineswegs, daß die beiden Statuen in der That ebenfalls als diejenigen tanzender Satyrn zu deuten wären, denn dem widerspricht außer anderen Umständen besonders die Haltung des Kopfes bei beiden, während andere Bilder von Satyrn, welche erschrocken zurückfahrend dargestellt sind, wie z. B. das in der Archaeolog. Zeitung von 1879 Taf. 9 abgeb. Vasengemälde zeigt, auch ihrerseits mit den hier in Frage kommenden Monumenten übereinstimmen.

166) [S. 210.] Der Versuch von Stephani, Der ausruhende Herakles u. s. w. S. 193 f., diese

beiden myronischen Heraklesdarstellungen (bei Plin. N. H. 34, 57 und bei Cic. in Verr. IV, 3, 5) zu identificiren und darin das Prototyp des s. g. Farnesischen Herakles und seiner vielen Wiederholungen nachzuweisen, kann nicht als gelungen bezeichnet werden.

167) [S. 210.] Vergl. E. Petersen in der Archaeolog. Zeitung von 1865 S. 91 ff. und G. Oertel, Beitr. zur ältern Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen in den Leipziger Studien II. S. 21 f.

168) [S. 210.] Vergl. meine Schriftquellen Note nach Nr. 549 S. 103.

169) [S. 210.] Vergl. meine Schriftquellen Nr. 533 Note b. Urlichs' (Die Quellenregister des Plinius, Würzb. 1878, S. 10) Beharren bei der Lesart „canem" und seinen Versuch diesen myronischen Hund mit dem bei Plin. 34, 38 angeführten zu identificiren kann ich nicht für glücklich halten.

170) [S. 210.] Allerdings nennt Cic. in Verr. IV, 43, 93 eine Statue des Apollon, auf deren Schenkel Myrons Name in kleinen silbernen Buchstaben eingelegt war, ein „signum Apollinis pulcherrimum", aber das thut er als Ankläger des Verres, zu dessen Kunstraube die Statue gehörte, und im Munde des Anklägers wiegt dies vereinzelte Lob eines myronischen Götterbildes jedenfalls nicht so schwer, als wenn es ein Kunsthistoriker oder Kunstkritiker ausspräche. Auch kann ein nacktes Apollonbild sehr formenschön gewesen sein, ohne deswegen als Idealbild im eigentlichen Sinne gelten zu müssen.

171) [S. 213.] Die Abbildung ist nach älteren Zeichnungen reproducirt, und ich musste mich damit begnügen, da es unmöglich war, eine neue Zeichnung des Diskobols Massimi anfertigen zu lassen, den, wie jeder Besucher Roms weiß, auch nur zu Gesichte zu bekommen eine schwierige Sache ist. Eben deswegen und weil ich nur zweimal zu verhältnißmäßig flüchtigem Anschauen gelangt bin, muß ich mich über das Einzelne des Werkes bescheiden. Über die übrigen vorhandenen Nachbildungen des myronischen Diskobols vgl. den schönen Aufsatz Welckers, Alte Denkmäler 1, S. 417 ff. und Jahn Arch. Ztg. 1854, Anz. S. 454* (ein wiener Exemplar, s. auch v. Sacken und Kenner, d. Antiken des k. k. Münz.- u. Antikencab. S. 37, Nr. 138). Ein Fragment von nur 14,5 cm. Höhe von carrar. Marmor in Würzburg s. b. Urlichs Verz. d. Antikensamml. d. Univ. Würzb. I. S. 3, Nr. 14. Die Bronze in München ist nicht, wie Welcker S. 420 (und nach ihm Bursian) sagt, 2 Fuß, sondern nur 1′ 1/2″ = 30 cm. hoch.

172) [S. 217.] In meinen kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 7 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857. Von der hier entwickelten Ansicht weiche ich jetzt nur in sofern ab, daß ich das in symmetria diligentior nicht mehr als Erläuterung zu dem numerosior fasse, sondern mit G. Wolff in der Archaeolog. Ztg. v. 1860 S. 112 und zwar in der von diesem angenommenen Lesart: set is in s. d. auf Polyklet beziehe. Daß Blümner in seiner neuen Erörterung der hier in Rede stehenden Worte des Plinius im N. Rhein. Mus. Bd. 32, S. 597 ff. meine, auch jetzt noch festgehaltene Ansicht über die Worte numerosior in arte mit Recht und mit Glück bekämpfe, kann ich nicht zugeben und eben so wenig, daß seine Erklärung, numerosus in arte heiße „vielseitig in der Technik" irgendwie angenommen werden könne. Zu einer eingehenden Polemik gegen Blümners Ansichten über diese und andere Äußerungen des Plinius in seiner Geschichte des Erzgusses ist hier nicht der Ort; es sei deswegen nur das Eine bemerkt, daß der Zusatz des Plinius numerosior in arte, d. h. nach meiner Erklärung *Πολυκλείτου εὐρυθμώτερος τὴν τέχνην* deswegen nicht, wie Blümner meint, überflüssig ist, weil man nach griechischem Ausdruck auch persönlich *εὔρυθμος* sein kann, wie z. B. Platon in der von Blümner S. 598 Anm. 1 selbst angeführten Stelle Republ. III pag. 413 E sagt: *εὔρυθμον ἑαυτὸν ἐν πᾶσι παρέχειν*. Die angebliche Parallele, die Bl. S. 599 construirt: „das wäre grade so, wie wenn man von einem Componisten rühmte, er wäre melodiös, und hinzufügte: in seinen musikalischen Compositionen", ist also keine, da der Musiker selbst, als Mensch nicht melodiös sein kann; aber man setze dafür z. B. „steif" oder „gewandt" oder „liebenswürdig", was der Musiker persönlich und auch in seinen Compositionen sein kann, und sofort wird der Zusatz „in seiner Kunst" eben so nöthig wie das *τὴν τέχνην* bei dem *εὔρυθμος*, wenn nämlich die Kunst und nicht der Mensch gemeint ist.

173) [S. 217.] Ich beziehe dies auf das Weihgeschenk der Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya, welche nach der Vermuthung Meyers zu Winckelmann 6, 2, S. 122 in Ol. 75 fällt.

174) [S. 218.] Dies suchte Benndorf, über das Cultusbild der Athena Nike, 1879 nachzuweisen, s. besond. S. 44; es ist ihm aber sowohl von Bursian, Litt. Centralblatt 1879, Sp. 1396, wie von E. Curtius in der Archaeolog. Zeitung v. 1879 S. 97 f. widersprochen worden.

175) [S. 218.] Siehe die Litteratur in der Note zu Nr. 520 meiner Schriftquellen S. 96 und Benndorf a. a. O. S. 45.

176) [S. 218.] Den Apollon Alexikakos des Kalamis glaubt Conze in seinen Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 19 in dem im athenischen Dionysostheater aufgefundenen auf dem Omphalos stehenden Apollon und seinen Wiederholungen (in London und im capitolin. Museum) wiedererkennen zu dürfen. Stilistisch mag diese Vermuthung möglich sein, für erwiesen aber kann ich die Sache nicht halten, abgesehn davon, daß es wohl kaum sicher feststeht, ob die athenische Statue echt archaisch oder archaistisch sei. Wenn aber Benndorf a. a. O. S. 44 Kalamis mit den Sculpturen am Tempel der Nike Apteros in Verbindung bringen oder diese Sculpturen gradezu Kalamis zuschreiben will, so kann ich das, aus Gründen, welche hier darzulegen viel zu weit führen würde, nur für vollkommen unmöglich erklären.

177) [S. 218.] Die tanagraeische Münze ist abgeb. in der Archaeol. Ztg. v. 1849, Taf. 9, Nr. 12, die Pembroke'sche Statue bei Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 658, Nr. 1545 b., danach wiederholt in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 324, woselbst im Texte weitere Litteratur citirt ist. Dieser ist besonders die neuerliche Beschreibung von Conze in der Archaeol. Ztg. von 1864, Anz. S. 209* hinzuzufügen. Die Abweichungen der Statue von der Münze, welche stärker als es mir richtig scheint von Stark, Berichte der k. s. Ges. der Wiss. 1860, S. 15 f. und von Wieseler a. a. O. hervorgehoben worden, beschränken sich auf das Fehlen des Gewandes und der Fußflügel in der Münze, denn die Bartlosigkeit ist zweifelhaft und, trotz Wieseler, für Kalamis' Hermes schwerlich anzunehmen. Daß ich früher, Archaeol. Ztg. 1856, S. 46 f. aus der in Claracs Zeichnung scheinbar stark hervortretenden Verschiedenheit in der Arbeit des Mannes und des von ihm getragenen Thieres zu viel geschlossen habe, kann ich nicht bestreiten; aber an der Bezüglichkeit der Marmorstatue auf Kalamis' Hermes halte ich noch jetzt fest und darin stimmen Andere mit mir überein. Der kleine Marmoraltar Fig. 53 ist publicirt worden von Lützow in den Ann. d. Inst. von 1869 p. 253 sqq. mit tav. d'agg. J. K.

178) [S. 221.] Vergl. Benndorf in den Gött. gel. Anzz. von 1871, Stück 16, S. 610 ff.

179) [S. 221.] Mit der Sosandra des Kalamis will Conze a. a. O. S. 18 die Hestia Giustiniani (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 338 a), „die durchaus nicht nothwendig eine Vesta zu sein braucht", wenn auch nicht gradezu identificiren, das spricht er nicht bestimmt aus, so doch in die nächste Beziehung bringen. Ich kann das nach allen Seiten hin nur für ganz problematisch halten, und namentlich dürfte die Stelle des Lukian, auf welche im Text verwiesen ist, ein wesentlich anderes Bild von der Aphrodite des Kalamis erwecken, als das der Giustinianischen Statue.

DRITTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN GROSSEN KUNSTBLÜTHE.

Von Ol. 80 bis um Ol. 95.

EINLEITUNG.

Wir haben im vorigen Buche die bildende Kunst der Griechen sich allmählich und in großer Folgerichtigkeit der Entwickelung bis nahe zur Vollendung erheben gesehn, bis zu dem Punkte, daß ihr wesentlich nur noch Eines, der großartige Ideeninhalt abging, zu dessen Aufnahme und Verkörperung sie formell herangereift war. So wenig Jemand behaupten dürfte, daß die griechische Kunst niemals zu diesem Höchsten, zur Idealität im wirklichen und eigentlichen Sinne gelangt wäre, wenn die Geschichte des griechischen Volkes ohne große Erlebnisse und Thaten sich in der Weise fortgesetzt hätte, wie sie in dem zuletzt besprochenen Jahrhundert verlaufen war, so wenig wird Jemand läugnen wollen und können, daß das Eintreten großer nationaler Erlebnisse, die Vollbringung großer nationaler Thaten wie auf den idealen Aufschwung des ganzen Volkslebens, so auf denjenigen der Bildkunst von mächtigem und entscheidendem Einfluß gewesen ist. Thatsächlich ist dies so sehr der Fall gewesen, daß das Maß der Betheiligung an der Erhebung der Nation, das Maß des Verstehens und Begreifens der Zeit zugleich dasjenige für die Erhebung der Kunst auf dem Idealgebiet abgiebt, auf dem Gebiete, durch welches vor Allem die neue Zeit von der alten sich sondert. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß jenes große Erlebniß die länger als ein Jahrzehnt Griechenland drohende persische Fremdherrschaft sei, und die große nationale That jene glorreiche Abwehr der Fremdherrschaft zunächst und vor Allem in der Seeschlacht von Salamis (Ol. 75, 1; September 480), dann in dem Landsiege bei Plataeae und dem gleichzeitigen Siege bei Mykale (Ol. 75, 2; September 479), welche beiden Schlachten gleichsam die Besiegelung des bei Salamis Errungenen waren. Es war eine unvergleichliche Zeit, diese Zeit der Perserbesiegung in Griechenland, und sie hat Unvergleichliches geschaffen in der griechischen Nation, vor Allem aber in Athen; denn wie Athen glorreich an der Spitze der Kämpfer stand und mit Recht noch nach Jahrhunderten sich als die Retterin Griechenlands betrachtete, so hat auch Athen allein diese große Zeit ganz verstanden, dasjenige Athen, das unter Themistokles die Schiffe

bestieg, um bei Salamis den Barbaren zu vernichten, während sich seine schwachköpfigen Greise auf der Burg verrammelten, und während Sparta mit den anderen dorischen Staaten in unfruchtbarem Heroismus an den Thermopylen blutete und sich hinter der Mauer über den Isthmos von Korinth geborgen wähnte. Deshalb aber hat auch Athen, zwar nicht allein, wohl aber vor Allen die Früchte dieser Zeit gepflückt, nicht sowohl dadurch, daß es politisch an die Spitze von Hellas trat, denn diese Stellung wurde ihm bald angefochten, als vielmehr dadurch, daß es geistig in aller Wissenschaft und Poesie und Kunst die Hegemonie errang, zum Mittelpunkte Griechenlands wurde, und zwar so, daß die anderen Staaten vergebens versuchten, sich Athens geistiger Herrschaft zu entziehn, vergebens strebten von dem Mittel- und Schwerpunkt der griechischen Cultur, der fortan in Athen lag, sich abzulösen. Auch in der bildenden Kunst trat Athen nach den Perserkriegen aus einer untergeordneten Stellung an die Spitze aller Strebungen; auch in der bildenden Kunst ist es Athen, welches das große Neue nicht allein am vollständigsten, sondern fast allein darstellt, welches die erhabenen Ideen in die Kunst hineinträgt und so der griechischen Bildkunst das verleiht, was sie am meisten zum unerreichten Muster aller Jahrhunderte gemacht hat. Sparta, Athens glückliche Nebenbuhlerin auf dem Gebiete der Politik, ist in Wissenschaft und Kunst immer in zweiter, ja in dritter Linie stehn geblieben und in künstlerischer Hinsicht auch von dem Aufschwunge dieser großen Zeit fast nicht berührt worden; aber nicht allein Sparta, nein auch die eigentliche Pflanzstätte und der Mittelpunkt der dorisch-peloponnesischen Kunst, Argos hat an der Erhebung der Kunst nach den Perserkriegen keinen Theil; für die peloponnesische Kunst ist der nationale Aufschwung Griechenlands gleichgiltig gewesen; was Argos leistete, so schön und bedeutend es war, hätte es auch leisten können und gewiß geleistet, wenn niemals eine Schlacht bei Salamis geschlagen worden wäre. Und dasselbe Bild zeigen uns die anderen Staaten Griechenlands, entweder sie bleiben unberührt von demjenigen, was in Athen specifisch die neue von der alten Kunst unterscheidet, oder sie lehnen sich an Athen an und schaffen nach den Anregungen, die sie von Athen erhalten.

Fassen wir demnach Athen zuerst in's Auge, so muß es uns dünken, das Schicksal habe planmäßig hier eine Markscheide der alten und der neuen Zeit aufrichten wollen. Keine Stadt Griechenlands hat durch die Perserinvasion in dem Maße gelitten, wie Athen, an keiner Stätte ist das Alte so gründlich aufgeräumt, nirgend dem Aufbau des Neuen aus dem Großen und Ganzen der Raum geschaffen worden, wie eben dort. Zwei Jahre nach einander 480 und 479 hausten, wie uns Herodot (8, 53 und 9, 13) berichtet, die Perser unter Xerxes und unter Mardonios mit Feuer und Schwert; kaum ein Stein blieb auf dem andern; die aus Griechenland fliehenden Perser ließen dort in Athen als ihr Denkmal Schutt und Trümmer. Aber auch diese Trümmer sollten nicht bleiben, selbst dieser Schutt sollte nicht vermitteln können zwischen der alten und der neuen Zeit, damit nicht aus dieser Vermittelung, durch das Schonen und Erhalten dessen, was noch schonbar und erhaltbar scheinen mochte, dem neuen Schaffen Fesseln erwüchsen. Als nach den Schlachten von Plataeae und Mykale die Athener in ihre verödete Stadt zurückkehrten, begannen sie unter Themistokles' Leitung mit jenem eiligen Aufbau der Mauern, welcher Spartas perfiden Gelüsten begegnen mußte, jenem schon oben S. 149 erwähnten Mauerbau, von welchem uns Thukydides (1, 90) be-

richtet, daß zu ihm alle nur irgend brauchbaren Werkstücke von früheren Bauten, die man noch spät in der Mauer erkannte (Thukyd. a. a. O. 93) verwendet wurden, ohne weder ein privates noch ein öffentliches Gebäude zu schonen, durch welches, wenn es niedergerissen wurde, das Werk gefördert werden konnte. Und so fand die neue Zeit nicht viel mehr als den leeren Raum, auf dem sie in unbeengter Schöpferlust die Denkmäler ihrer Größe und ihrer Begeisterung aufrichten sollte.

Wir dürfen, unserer Zwecke eingedenk, die gesammte Kunstthätigkeit dieser Zeit nur in flüchtigen Zügen skizziren, glauben aber dieses Hintergrundes für das Gemälde der Entwickelung der Plastik nicht entrathen zu können. Nachdem in Athen die nothwendigsten Befestigungsbauten der Stadt vollendet waren, begann der Aufbau der Stadt selbst, gleichzeitig mit dem von dem Architekten Hippodamos geleiteten der Hafenstadt Peiraeeus mit regster Kraftanstrengung, in Beziehung auf die Privatwohnungen mit sehr erklärlicher Hast, bei öffentlichen Bauwerken dagegen, unter Aufbietung der mannichfaltigsten und solidesten Kräfte, welche dadurch wesentlich vermehrt wurden, daß auf Themistokles' Rath allen fremden Arbeitern bei den athenischen Bauten Abgabenfreiheit gewährt wurde. Diese Abgabenfreiheit einerseits, der reichliche Lohn und die vielseitige Gelegenheit zur Entfaltung der Kräfte andererseits, bewirkten einen großen Zusammenfluß von Arbeitern aus ganz Griechenland nach Athen. Was von öffentlichen Gebäuden in Athen unter Themistokles' Verwaltung erbaut oder begonnen worden, ist im Einzelnen nicht mehr nachzuweisen; daß man aber bei der Wiederherstellung der Stadt auch sogleich den Wiederaufbau der verwüsteten Heiligthümer in Angriff genommen haben muß, liegt in der Natur der Sache. Im Jahre Ol. 77, 2 (471) wurde Themistokles verbannt und es begann die zehnjährige Periode der Hauptthätigkeit von Miltiades' großem Sohne Kimon, der, abgesehn von seinen Kriegsthaten und seinem politischen Wirken, auch in Hinsicht auf die künstlerische Ausschmückung seiner Vaterstadt so Großes leistete, daß er nur von einem übertroffen werden konnte, von dem olympischen Perikles, der die Verwaltung antrat, als Kimon Ol. 79, 3 (461) durch das Scherbengericht in die Verbannung geschickt worden war.

Kimon begann, theils durch liberale Aufwendung seines eigenen beträchtlichen Vermögens, wie in der Anlage seiner dem Volke offen stehenden Gärten, theils auf Kosten des durch die Perserbeute zu großem Reichthum gelangten Staates die Ausschmückung Athens in wahrhaft großartigem und monumentalem Stil. Er legte den Park der Akademie an mit seinen Schattengängen und fließenden Wassern, er ordnete und schmückte den platanenbeschatteten, von prächtigen Säulengängen und von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden umgebenen Marktplatz (die Agora), er gründete nach der Einnahme von Skyros Ol. 77, 3 (470/69) das Heiligthum des Theseus, welches die Gebeine des Landesheros in vaterländischer Erde umfing, er erbaute die südliche Mauer der Burg, auf deren mächtig vorspringendem Stirnpfeiler die folgende Zeit jenes Juwel attischer Architektur, den Tempel der siegreichen Athena (s. g. Nike Apteros) errichtete, dessen Erbauung nach dem Siege am Eurymedon Kimon selbst, jedoch sicher mit Unrecht beigelegt wird. Wohl aber begann Kimon den Neubau des großen und prachtvollen Theaters am Südabhange der Akropolis, wohl erhoben sich unter seiner Verwaltung der Tempel der Dioskuren, das von Polygnot, dem ersten großen Maler Griechenlands

geschmückte Anakeion, und der Tempel der Artemis Eukleia. Gleichzeitig begann unter der Führung des Kallikrates der Bau der großen Doppelmauer, welche, eine deutsche Meile lang, Athen mit seinem Hafen, dem Peiraeeus verbinden sollte. An die mannigfachen Werke der Architektur schloß sich der Schmuck, und neben jene stellten sich die Schöpfungen der Plastik, in denen das Streben Athens, der Barbarensiegerin, Herrlichkeit zu feiern in echt monumentalem Geiste hervortritt. Unter Kimons Verwaltung fällt die erste Periode der selbständigen und öffentlichen Thätigkeit des etwa 25—30jährigen Phidias, des echten Sohnes dieser großen Zeit, der die Erhebung Griechenlands in vollkräftiger Jugend durchlebt und durchempfunden hat, und der hievon damals in einem Weihgeschenk der Athener in Delphi, in der kolossalen Erzstatue der Athena auf der Akropolis in Athen und in der Statue derselben Göttin in Plataeae, dem Schauplatz des letzten entscheidenden Sieges, die ersten Zeugnisse hinstellte. Unter Kimon wirkte als Maler, wie schon oben angedeutet, sein Freund, der große Polygnot von Thasos, neben ihm die Athener Mikon und Panaenos; kurz wir finden neben dem schwungvollen Betriebe des Kunsthandwerks auch die freie Kunst in regster Entfaltung, von der noch heute manche Reste Zeugniß ablegen.

Und doch sollte eine noch größere Zeit kommen, sollte ein noch schwunghafterer, allseitigerer, großartigerer Kunstbetrieb folgen, da Perikles von Ol. 79, 3 an neben Anderen, Thukydides und dem zurückberufenen Kimon, seit Ol. 84, 1 (444) als Alleinverwalter das Staatsruder ergriff, und unter ihm als sein künstlerischer Rathgeber und sein Freund Phidias in seiner reifsten Blüthe und Vollendung das unermeßliche Getriebe der Arbeiten und Schöpfungen mit genialem Blicke und starkem Willen, gebietend über ein Heer von ihm untergebenen Handwerkern und Künstlern, leitete und einheitlich gestaltete. Da wurden nach der Schilderung Plutarchs alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgießer und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, Jeder an der Stelle, wohin der große Meister, dem selbst Männer wie die berühmten Architekten Iktinos, Mnesikles und Kallikrates sich willig unterordneten, ihn hinwies, da wirkte Jeder zum Ganzen, wie es Phidias empfunden hatte, Jeder wie das Glied eines großen Körpers, dessen Haupt voll erhabener Ideen Phidias war und dessen Herz voll großartigen Thatendranges Perikles. Da entstanden neben und nach einander in unglaublich kurzer Zeit alle Hauptgebäude Athens und Attikas, deren nur wenige der folgenden Zeit zu vollenden blieb, der Parthenon (geweiht Ol. 85, 3. 438), das Erechtheion (vollendet erst Ol. 92, 4. 408), der Tempel der Siegerin Athena (Athena Nike, Nike Apteros), des Ares, des Hephaestos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden von 437—432 (Ol. 85, 4 — 87, 1) die Propylaeen erbaut, und ohne Zweifel noch manches andere öffentliche Gebäude profaner Bestimmung. Wie die Architektur, wirkte die Plastik, die Tempel erhielten ihre Cultusbilder und ihren Ornamentschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik betheiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Großen und Vollen geschaffen, und zwar mit so bedeutendem Aufwande von Geld, daß wir uns von den Summen kaum eine Vorstellung machen können,

wenn wir vernehmen, daß die Propylaeen allein 2012 Talente kosteten, das ist (das Talent zu 4716 M. gerechnet) nach unserem Geldausdruck in runder Summe 9½ Millionen Mark, während das abnehmbare und wenn auch nicht bei jedem Amtswechsel der Schatzverwalter so doch ohne Zweifel bei größeren Reinigungen und Reparaturen [1]) abgenommene und nachgewogene Goldgewand der Athene Parthenos 44 Talente Goldes = 1152,₆₂ Kilo schwer war, welche nach unserem Geldausdruck 3,176,136 M. entsprechen!

Aber, so sehr auch Athen in jeder Beziehung an der Spitze des nationalen Aufschwunges stand, doch war es nicht allein in Athen, wo dieser Geist eines gewaltigen und ausgedehnten Kunstschaffens sich regte; Ol. 81, 1 (456) trugen die Athener auf gemeinsame Erneuerung der von den Barbaren zerstörten Nationalheiligthümer an, und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasien erhoben sich prachtvolle neue Heiligthümer, theils an der Stelle älterer, theils von ganz neuer Gründung, so daß fast alle Haupttempel Griechenlands eben dieser Periode angehören, deren Plastik den Gegenstand unserer folgenden näheren Betrachtung bilden wird; und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur, wie sie überhaupt der Hilfe der Schwesterkünste schwer entrathen kann, in dieser großartig aus dem Großen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Plastik und Malerei zu verzichten und sich mit ihren bescheideneren Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monumente zu begnügen. In Folge dessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschliesslich mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergißt, daß zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu großen öffentlichen Aufgaben derselben eine gewisse Großartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich großartig angelegten Zeit steigern mußte, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäß wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leistungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, welche wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor welcher selbst die Zeit Leos X. und Raffaels zurückstehen muß, wenn man das Verhältniß der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt. Unsere Aufgabe aber ist es, in dieser Fülle Weg und Steg zu suchen und durch ein genaues Studium der uns gebliebenen Reste im Einzelnen unser Gemüth zu stärken, daß es das Bild des Ganzen erfassen und ertragen lerne, um von ihm erhoben anstatt erdrückt zu werden.

ERSTE ABTHEILUNG.

ATHEN.

Erstes Capitel.

Phidias' Leben und Werke [2]).

Phidias war des Charmides Sohn, von Athen. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert und läßt sich aus einigen Daten aus des Künstlers Leben nur ungefähr, jedoch mit Wahrscheinlichkeit auf Ol. 70 (500) berechnen, so daß er die Schlacht von Marathon als Knabe von 10 Jahren, diejenige von Salamis als 20jähriger Jüngling erlebte, und daß die Zeit der großen Thaten, der begeisterten Erhebung, der genialen Entwickelung Athens in die Periode von Phidias' erregbarer, frisch aufblühender Jugend fällt, und man gewiß mit Recht ihn als den Sohn dieser großen Zeit bezeichnen kann. Sein erster einheimischer Lehrer, bei welchem der Knabe und Jüngling das Handwerksmäßige und Technische seiner Kunst gelernt haben wird, war Hegias (s. oben S. 118); als zweiter und bedeutenderer Meister des jungen Phidias aber erscheint der große Ageladas von Argos, dessen Unterweisung Phidias einige Jahre genossen haben mag, ehe er als selbständiger Künstler und Meister auftrat, und ehe er die ersten öffentlichen Aufträge erhielt. Es ist nicht der leiseste Grund vorhanden, den Beginn der selbständigen Thätigkeit des Phidias bereits in sein zwanzigstes Jahr zu verlegen, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß Phidias nicht vor seinem 28. bis 30. Jahre die erste öffentliche Aufgabe löste, so daß sein Auftreten so ziemlich mit dem Beginne der Verwaltung Kimons (Ol. 77, 2. 471) zusammenfallen dürfte. Diese Verwaltung Kimons stellt zugleich die erste Hauptperiode der Künstlerwirksamkeit des Phidias dar; in diese Jugendperiode des Meisters fallen außer vielleicht manchen Werken, deren Datum wir nicht berechnen können, von seinen öffentlichen Arbeiten diejenigen, die eine Beziehung zu den Perserkriegen haben, so eine zum Andenken an die Schlacht von Marathon in Delphi geweihte Erzgruppe, in deren Mitte der Held von Marathon, Miltiades stand, ferner die zur Erinnerung der Perserbesiegung auf der Burg von Athen aufgestellte kolossale Athena von Erz, und die Athena in Plataeae, das Weihgeschenk aus dem Ehrenlohn der Plataeer, wegen ihrer ausgezeichneten Leistungen in der Schlacht bei ihrer Vaterstadt.

Die zweite Periode des Phidias, sein Mannesalter bis zum Greisenalter fällt mit Perikles' Verwaltung zusammen, und umfaßt bei weitem die meisten, sowie die berühmtesten Werke des Meisters, namentlich die Ol. 85, 3 (438) etwa in Phidias' 60—62. Jahre vollendete und geweihte Athena Parthenos in Athen und den noch später, wir können nicht sicher sagen wie viel später, geschaffenen Zeus in Olympia.

Von den sonstigen Lebensumständen des großen Künstlers ist uns nichts bekannt, seine Werke bezeugen den Werth dieses Lebens. Nur über das Ende des Meisters besitzen wir zwei, und zwar einander widersprechende Berichte, zwischen denen nicht vermittelt, sondern nur gewählt werden kann.

Plutarch im Leben des Perikles Cap. 31 erzählt, daß die Gegner des Perikles in der Zeit kurz vor dem Ausbruche des peloponnesischen Kriegs sich zwar an ihn selbst nicht wagten, wohl aber durch Angriffe auf Aspasia, Anaxagoras und Phidias ihn beim Volke zu verdächtigen suchten. Gegen Phidias hätten sie einen seiner Arbeiter, Menon, auszusagen vermocht, daß er von dem für das goldelfenbeinerne Athenabild im Parthenon ihm übergebenen Golde viel unterschlagen habe. Obgleich diese Beschuldigung durch Wägung des Goldschmucks, der, wie schon bemerkt, abgenommen werden konnte, leicht als Verleumdung erwiesen worden sei, so habe man dennoch den Künstler, weil er sein und des Perikles Bild in der Amazonenschlacht, die auf dem Schilde dargestellt war, angebracht hatte (s. S. 255), in's Gefängniß geworfen und hier sei er gestorben, entweder in Folge von Krankheit oder von Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht, um diesen des heimlichen Mordes zeihen zu können. Die zweite Erzählung, welche aus Philochoros geschöpft in den Scholien zu Aristophanes' „Frieden" Vs. 605 in doppelter Fassung vorliegt, ist, daß Phidias in Folge eines Processes wegen der Unterschlagung von Elfenbein verurteilt worden und flüchtig nach Elis gekommen sei, dort den Zeus gefertigt habe, nach dessen Vollendung er von den Eleern getödtet worden wäre, und zwar, wie die zweite Fassung wissen will, abermals wegen Unterschleifs angeklagt.

So ausführlich und scheinbar genau nun auch die erstere dieser Erzählungen lautet, der man früher fast ohne Ausnahme gefolgt ist, so einig ist man in neuerer Zeit darin, daß sie gegenüber der zweiten zu verwerfen sei. Aber auch die zweite ist nicht ganz ohne Schwierigkeiten und die Auslegung derselben auch in ihrer ersten Fassung und abgesehn von der jedenfalls schlechtern zweiten, ist controvers[3]). Eine Hauptfrage ist, wann man Phidias' athenischen Proceß anzusetzen habe, ob in die Zeit unmittelbar nach der Vollendung der Parthenos, wofür der Wortlaut der Überlieferung zu sprechen scheint, oder sieben Jahre später, wofür der Umstand in die Wagschale fällt, daß Aristophanes an der genannten Stelle ein Mißgeschick des Phidias' (womit nur sein Proceß gemeint sein kann) mit dem Beginn des peloponnesischen Krieges in eine scherzhafte, aber wahrscheinlich auf Stadtgesprächen beruhende Verbindung bringt. Je nachdem man aber den Proceß und die Flucht nach Elis früher oder später ansetzt, ändert sich auch das Datum des Zeus, welcher Ol. 87, 1 (432/1) vollendet gewesen sein müßte, wenn man, wie dies früher geschehn ist, dies Jahr als das bezeugte Todesjahr des Meisters betrachten dürfte, während die Statue nach der andern und vielleicht richtigern Rechnung in diesem Jahr erst begonnen wurde und wir nicht sagen können, wie viele Jahre zu ihrer Vollendung nöthig waren. Zweitens aber ist auch Phidias' Verhältniß zu Elis zweifelhaft. Denn wenn es sicher scheint, daß Phidias, obgleich er nach einer Verurteilung in seiner Vaterstadt flüchtig dahin kam, in Olympia (Elis) mit allen Ehren empfangen und auch dadurch ausgezeichnet wurde, daß man ihm erlaubte, auf die Basis seines Zeus die metrische Inschrift zu setzen:

„Phidias, Charmides' Sohn, der Athener hat ihn gebildet",

während man noch zu Pausanias' Zeit die aller Wahrscheinlichkeit nach in ihren Fundamenten wieder aufgefundene[4]) Werkstatt zeigte, wo das Wunderwerk geschaffen worden und wenn Phidias' Nachkommen, die also wenigstens zum Theil in Elis blieben, das Ehrenamt der Beaufsichtigung, Reinigung und Instandhaltung der Zeusstatue (als Phaedrynten oder Phaedynten) erhielten, so will damit der Bericht, der Meister sei von den Eleern gewaltsam getödtet worden, nicht recht übereinstimmen, ganz

abgesehn von der Frage nach dem Motiv dieser gewaltsamen Tödtung, als welches nicht Philochoros, sondern das zweite Scholion zu Aristophanes Diebstahl angiebt, und von der andern, ob den Meister dieser Verdacht mit Recht oder Unrecht getroffen hat. Über diese Dinge wird man wohl nie zu voller Gewißheit gelangen. Lassen wir sie also auf sich beruhen und wenden uns zu Phidias' Werken, so haben wir zu beklagen, daß uns von den meisten derselben nur der Gegenstand oder ganz kurze Beschreibungen überliefert sind, über welche Conjecturen aufzustellen schwerlich am Orte sein würde. Es müssen also über die Mehrzahl kurze Andeutungen genügen und sollen nur diejenigen eingänglicher behandelt werden, über welche wenigstens etwas Genaueres sei es feststeht, sei es sich erschließen läßt.

Von den Werken der ersten Periode sind schon oben einige genannt. Etwas länger haben wir bei der Erzgruppe in Delphi [5]) vom Zehnten der marathonischen Beute zu verweilen. Nach Pausanias' Beschreibung bestand dieselbe aus dreizehn ursprünglich zusammengehörigen und drei später hinzugefügten Figuren, gegen welche aber drei ursprüngliche verloren gegangen zu sein scheinen. Den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildete Miltiades zwischen Athena und Apollon, der Landesgöttin und dem Gotte, unter dessen besonderer Mitwirkung der marathonische Sieg erkämpft wurde. An diese Mittelgruppe reihten sich die Stammheroen der zehn Phylen, von denen Pausanias aber nur sieben nennt, sowie die Heroen Theseus, der Mitstreiter von Marathon, Kodros, das berühmte Vorbild patriotischer Aufopferung, und Phileas, der Stammvater des Miltiades. Die von Pausanias nicht genannten Phylenheroen, Aias, Oineus und Hippothoon, können nicht gefehlt haben, am wenigsten Aias, aus dessen Geschlechte Miltiades stammte, dem das Denkmal galt, und Kimon, unter dem es gemacht wurde; ob sie beseitigt wurden als man in makedonischer Zeit die Könige Antigonos, Demetrios und Ptolemaeos als neue Phylenheroen nachsandte oder, was wahrscheinlicher ist, bei einem uns unbekannten Anlaß, wie manche andere Figuren aus Erzgruppen, abhanden kamen, ist ungewiß. Das ganze Werk aber, wie es ursprünglich sich abrundete, ist überaus sinnvoll componirt; dennoch aber waltet in ihm sichtbarer als in irgend einem andern Werke des Phidias der Geist der ältern Kunst, und es erinnert diese Gruppe lebhaft an jene früher angeführte des Aristomedon von Argos (oben S. 107), bei der schon auf diese von Phidias verwiesen wurde. Nun darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, daß wir ähnliche nur ungleich figurenreichere Werke, ein Weihgeschenk der Lakedaemonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93, 4) und ein solches der Tegeaten wegen eines Sieges über die Lakedaemonier (Ol. 102, 4) in der spätern Kunstentwickelung wiederfinden. Von attischen Meistern aber kennen wir Ähnliches weder früher noch später, so daß man in diesem ersten Werke des Phidias wenn nicht gradezu die Schule des Ageladas, wie in den früheren Werken Raffaels die Schule Perugins, so doch ohne Zweifel peloponnesische Einflüsse erkennen darf.

Von der Athena Areia zu Plataeae ist nur zu bemerken, daß sie ein s. g. Akrolith, d. h. ein mit Gold bekleidetes Holzbild war, an dem das Nackte aus Marmor anstatt aus Elfenbein bestand, und daß der auf dieses Bild und seinen Tempel nebst dessen Ausschmückung auch mit Gemälden namhafter Meister (Polygnot und Onasias) verwendete Ehrensold der Plataeer 80 Talente, also nicht ganz eine halbe Million Mark nach unserem Geldausdruck betrug. Es ist gegenüber dieser Summe mit Recht bemerkt worden, daß wir uns weder den Tempel

noch die Statue all zu groß, namentlich die letztere nicht im eigentlichen Sinne kolossal zu denken haben. Eine vielleicht noch etwas früher geschaffene Athena für Pellene in Achaia von Gold und Elfenbein ist weiter nicht bekannt. Dagegen wissen wir wenigstens etwas Näheres von der großen ehernen Athena auf der Burg von Athen, die der moderne Sprachgebrauch sich gewöhnt hat verkehrterweise als Athena Promachos (Vorkämpferin) zu bezeichnen, obwohl dieser Ausdruck nur bei einem einzigen sehr geringen Gewährsmann vorkommt, und offenbar von der Gestalt und Auffassung der Göttin eine unrichtige Vorstellung giebt. Es ist dies dasjenige Bild, von dem Pausanias (1, 28, 2) sagt, daß sein Helmbusch und die Spitze seiner Lanze demjenigen „schon“ (ἤδη) sichtbar seien, welcher von Sunion gegen Athen heranschiffte. Diese Worte des Periegeten sind nicht allein leicht mißverständlich und vielfach dahin mißverstanden worden, als sollte mit ihnen gesagt sein, man erblicke die genannten obersten Theile der Statue schon „von der Höhe von Sunion“ aus, sondern sie sind für jeden Ortskundigen eigentlich unerklärlich. Denn es ist neuerdings mit Recht nicht allein bemerkt worden[6]), daß zwischen Sunion und Athen der Hymettos liege, so daß man die Akropolis vom Meere aus erst erblicken kann, wenn man das Cap Zoster umschifft hat, sondern daß es auch eine falsche Vorstellung sei, der Parthenon oder die Propylaeen haben sich in dieser Richtung zwischen den Heranfahrenden und das große Erzbild geschoben, welches letztere vielmehr für den Punkt, wo man die Akropolis zuerst erblickt, den Parthenon zur Rechten, die Propylaeen zur Linken, „völlig frei zwischen beiden Gebäuden steht“. Wenn daher mit gutem Rechte gesagt wird, daß die Höhe dieser Gebäude zur Berechnung der Größe der Statue nicht verwendet werden könne, so bleibt es dunkel, was Pausanias' Worte, man habe die obersten Theile des Bildes von Sunion heranfahrend „schon“ erblickt, eigentlich sagen wollen.

Das wichtigste Ergebniß der im Vorstehenden angedeuteten topographischen Berichtigung ist, daß wir die Vorstellung von ganz außerordentlicher Kolossalität dieser Erzstatue des Phidias, welche man als das Dach des Parthenon (64') überragend berechnet hatte, verlieren und daß, wenn Pausanias die Athena Areia in Plataeae (s. oben) „nicht gar viel kleiner“ nennt, als die Statue auf der Akropolis, deren Bezeichnung als „die große eherne Athena“ (bei Demosthenes) hauptsächlich nur relativ und gegenüber den vielen anderen, lebensgroßen oder nicht viel mehr als lebensgroßen Statuen auf der Akropolis verstanden werden kann. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß, wenn man das Bild oder einzelne Theile desselben überhaupt vom Meer aus erkennen konnte, dasselbe immerhin von ansehnlicher Größe sein mußte, während uns alle Mittel fehlen, ein bestimmtes Maß derselben zu berechnen.

Von der Gestalt der Statue können uns einige athenische Erzmünzen, welche die Akropolis mit einigen Hauptgebäuden darstellen, eine, wenngleich nur sehr allgemeine Vorstellung vermitteln[7]). Dieselben zeigen das Bild zwischen den Propylaeen und dem Erechtheion stehend, wo auch die Trümmer seines Fußgestells wieder aufgefunden worden sind, und zwar ist wenigstens so viel sicher und deutlich erkennbar, daß die Göttin nicht entfernt in irgend einer Kampfstellung (als Promachos), sondern in ruhigster Haltung dargestellt war, die aufrecht stehende Lanze in der Rechten haltend. Ob sie den Schild am linken Arme trug oder neben sich niedergesetzt hatte (wie die Parthenos), ist deshalb unsicher, weil die Münzen den Schild ganz weglassen. Die Annahme, der Schild sei abgesetzt gebildet

gewesen, hat aber deswegen eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, weil wir wissen, daß etwa ein Menschenalter nach Phidias, nicht, wie Brunn annehmen möchte, in Phidias' Auftrage, Mys nach Zeichnungen des Parrhasios auf dem Schilde eine Kentaurenschlacht und andere Gegenstände ciselirte. Je niedriger sich die mit feiner getriebener Arbeit zu verzierende glatte Schildfläche befand und je günstiger sie sich den Blicken der Beschauer darbot, desto leichter mußte sie einem bedeutenden Künstler wie Mys als ein erwünschter Raum zur Anbringung seiner Arbeiten erscheinen, und daß beide Bedingungen bei dem niedergesetzten Schild in höherem Grade erfüllt waren, als bei dem um ein beträchtliches höher am Arme hangenden muß auch dann einleuchten, wenn man von der übertriebenen Vorstellung von der Größe der Statue zurückgekommen ist. Schliesslich sei noch bemerkt, daß, wenngleich die von Pausanias und einigen Anderen ausgesprochene Beziehung des Werkes auf den Sieg bei Marathon zweifelhaft sein mag, doch überwiegende Gründe vorliegen, um seine Errichtung in die frühere (kimonische), nicht in die spätere (perikleische) Periode der Künstlerwirksamkeit des Phidias zu setzen, wohin auch, abgesehn von dem wiederum zweifelhaften Zusammenhange mit Marathon, die Athena Areia in Plataeae schon deswegen zu gehören scheint, weil sich in der Vorhalle des Tempels ein Bild von Polygnot befand, von dessen Thätigkeit in der perikleischen Zeit wir kein Zeugniß besitzen.

Von den nichtdatirten Werken können wir höchstens nach allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen einen marmornen Hermes in Theben in diese frühere Periode des Phidias ansetzen, weil er in der folgenden für die großen Arbeiten unter Perikles noch stärker in Anspruch genommen war; doch ist damit offenbar nichts gewonnen, und so mag dies Datum dahingestellt und mögen die undatirten Werke undatirt bleiben.

Unter den Werken der zweiten Periode des Künstlers, oder aus der Zeit seiner vollendeten Reife und seines Alters ragen weit über alle andern hervor die beiden Goldelfenbeinkolosse der Athena Parthenos in Athen und des panhellenischen Zeus in Olympia.

Die A t h e n a P a r t h e n o s [8]). Zahlreiche Nachbildungen der Statue in athenischen und außerathenischen Münztypen, in attischen Reliefen und in nicht wenigen Statuen verschiedener Museen, deren nach und nach immer mehre erkannt werden und unter denen einer Statue in Madrid die erste Stelle gebühren dürfte, vermitteln uns eine Anschauung von diesem Werke des Phidias von solcher Bestimmtheit und Genauigkeit, daß wir über die Gesammtcomposition nicht mehr und kaum noch über gewisse Einzelheiten des Beiwerks Zweifel hegen können. Eine besonders ausgezeichnete Stelle unter den Restaurationsmitteln nimmt eine im Jahre 1859 in Athen entdeckte Marmorstatuette ein, welche, freilich nur 34 cm. (ohne die Basis) hoch und noch unvollendet, durch mancherlei Umstände sich als eine unmittelbare Nachahmung zu erkennen giebt, an deren Treue wenigstens in allen Hauptsachen zu zweifeln kein Grund vorliegt. Indem wir dieses unschätzbare Monument in einer anspruchslosen Zeichnung (Fig. 54) mittheilen, ohne danach eine Restauration zu versuchen, die Anderen arg mißlungen ist und die einem modernen Künstler schwer gelingen möchte, muß es genügen, die aus ihm so gut wie aus den anderen Mitteln der Kritik gewonnenen Resultate in einer Gesammtschilderung der Statue zusammenzufassen.

Die Athena Parthenos, das Tempelbild in der Cella des Parthenon, vollendet und

geweiht im Jahre Ol. 85, 3 (438), stellte die erhabene, jungfräuliche Schutzgöttin Athens in heiterer Majestät siegreichen Friedens dar. Die Göttin stand, mit dem rechten Fuß auftretend, den linken leicht zurückgestellt, ruhig aufrecht, bekleidet mit einem einfachen, lang bis auf die Füße herabwallenden, aus Gold getriebenen Chiton ohne Obergewand, die Brust von der Aegis umhüllt, auf der das elfenbeinerne Medusenhaupt angebracht war. Der goldene enganliegende attische Helm, der ihr Haupt bedeckte, war in der Mitte mit einer rund ausgearbeiteten Sphinx, dem Sinnbilde unerforschlicher Götterweisheit, zu beiden Seiten mit Greifen in hohem Relief, den Sinnbildern göttlicher Wachsamkeit und Vorsehung, geschmückt. Der Schild war zur linken Seite der Göttin auf die Basis gestellt, und auf seinem Rande ruhte, ihn fassend, die linke Hand, welche zugleich die leicht an die Schulter gelehnte Lanze hielt, während sich unter dem Schilde halb geborgen und mit staunenswerthem Takt grade so angeordnet die heilige Erichthoniosschlange emporbäumte, auch diese, wie die Sphinx auf dem Helm Gegenstand kennerischer Bewunderung. So erschien die Göttin als die vollendet friedliche, welche ihre Waffen nicht zu unmittelbarem Gebrauche bereit hielt. Dieser Friede aber ist nicht derjenige der Schwäche, die sich des Kampfes scheut oder die dem Kampfe nichtgewachsen ist, sondern derjenige, welcher aus dem Kampfe und aus dem Siege über entgegenstehende Kräfte hervorgeht, der Friede der nicht mehr bestrittenen Herrschaft. Darauf deutet die sechs Fuß hohe Statue der Siegesgöttin, welche Athena auf der vorgestreckten rechten Hand trug, und die, das steht aus den Darstellungen der athenischen Münzen in Verbindung mit einem schriftlichen Zeugniß fest, ihr zugewandt, gleichsam wie begeistert ihr zufliegend [9]), einen goldenen Kranz gegen sie erhob, sie als die allzeit Siegreiche zu bezeichnen. So nähert sich diese niketragende Athena, der Idee nach, der sieghaften Göttin (Athena Nike), deren am



Fig. 54. Marmorstatuette der Parthenos.

Aufgange der Akropolis stehendes Bild mit dem abgenommenen Helm in der einen, der Granate in der andern Hand ebenfalls auf den aus Kampf und Sieg hervorgegangnen Frieden hindeutete.

Was aber die künstlerische Composition der Parthenosstatue anlangt, deren nackte Theile, also Gesicht, Arme und Füße von Elfenbein waren, während die Augensterne aus Edelsteinen, Gewandung und Waffen aus Gold bestanden, so scheint die ihr zum Grunde liegende Idee diese zu sein, daß die Göttin nach beendeten Kämpfen in ihr prachtvolles Haus in Athen zurückgekehrt, schon den Schild abgesetzt, also ihre Entwaffnung begonnen hatte, als Nike ihr begeistert zuflog, welche zu empfangen sie die Lanze in die linke Hand legt und die Rechte der Nike, sie aufnehmend entgegenstreckt. Unter ihrem Schilde aber birgt sich in Sicherheit die Erichthoniosschlange, das Symbol des erdgeborenen attischen Volkes. Wenn man, was die Ausführung anlangt, vor den neueren Entdeckungen an der Häufung der Attribute, Lanze, Schild und Schlange auf die linke Seite Anstoß genommen hatte, so ist jede Schwierigkeit durch die Monumente beseitigt, welche uns die Composition theils durch die Nike auf der Rechten, theils dadurch vollkommen ausgeglichen zeigen, daß die Hauptmasse der Figur und der Gewandung nach rechts fiel. Die imposante Großartigkeit und doch die wunderbare Einfachheit der ruhig und feierlich dastehenden Gestalt aber, die grade Bewegung genug hat, um von aller alten Steifheit frei zu sein, aber nicht zu viel, um den heiligen Ernst zu beeinträchtigen, der im Tempelbilde walten soll, diese schlichte Großartigkeit empfindet ein gebildetes Auge noch in dem in seinen Verhältnissen fast kolossal wirkenden Marmorfigürchen Fig. 54. Nicht minder bewunderungswürdig aber als die ganze Statue war der Schmuck ihres Beiwerkes. Reiche Reliefcompositionen zierten den Schild, die hohen Sohlen und die Basis. Am Schilde waren auf der äußern Fläche Amazonenkämpfe, auf der innern die Kämpfe der Götter und der Giganten ciselirt. Von der Composition der Amazonomachie erhalten wir schon durch das kleine Relief auf dem Schilde des Marmorfigürchens wenigstens eine Ahnung; das günstige Schicksal hat eine zweite größere und deutlicher ausgeprägte Wiederholung an einem fragmentirten Schilde im britischen Museum (s. Fig. 55) auffinden lassen [10]), welche in den Hauptsachen mit demjenigen an dem Schilde des Marmorfigürchens so weit übereinstimmt, daß wir glauben dürfen, wenigstens im Ganzen und Großen in beiden Reliefen, zu denen sich noch ein Bruchstück einer dritten Wiederholung im Museo Chiaramonti gesellt [11]), verbürgte Nachahmung des Amazonenkampfes zu besitzen. Wir lernen aus ihnen zunächst, daß die Composition, um ein Gorgonenhaupt in der Mitte geordnet, nicht ganz so friesartig nur um den Rand umlief, wie man früher annahm, während man andrerseits, wenn man nicht mit Plinius' Zeugniß (in intumescente ambitu parmae caelavit) in Widerspruch gerathen will, nicht behaupten darf, das Relief habe in dem Maße wie in Fig. 55 die ganze Fläche des Schildes bedeckt. Die Annahme eines, vielleicht von einem eigenen ornamentirten Rahmen umschlossenen leeren, wenn auch nur schmalen Raumes rings um das Medusenhaupt in der Mitte und der Anordnung des Reliefs in einem breiten, immer noch bedeutende Fläche bietenden Randstreifen dürfte in alle Wege die richtigste Vorstellung geben. Sehr bemerkenswerth ist die an das Malerische wenigstens streifende Composition dieses Reliefs, welche durch die Stellungen und die Anordnung der Figuren die Fläche, auf welcher diese gebildet sind, als ein einheitlich geschlossenes, und zwar ansteigend

felsiges Terrain erkennen läßt. Diese Compositionsweise wird man auf Einflüsse der Malereien aus der polygnotischen Schule zurückzuführen haben, für welche sie also zugleich als charakteristisch gelten darf. Von besonderem Interesse ist es sodann, daß man in der einen Figur eines kahlköpfigen Kämpfers ein schwaches Nachbild jenes Selbstporträts des Meisters erkennen kann, dessen Anbringung, nebst

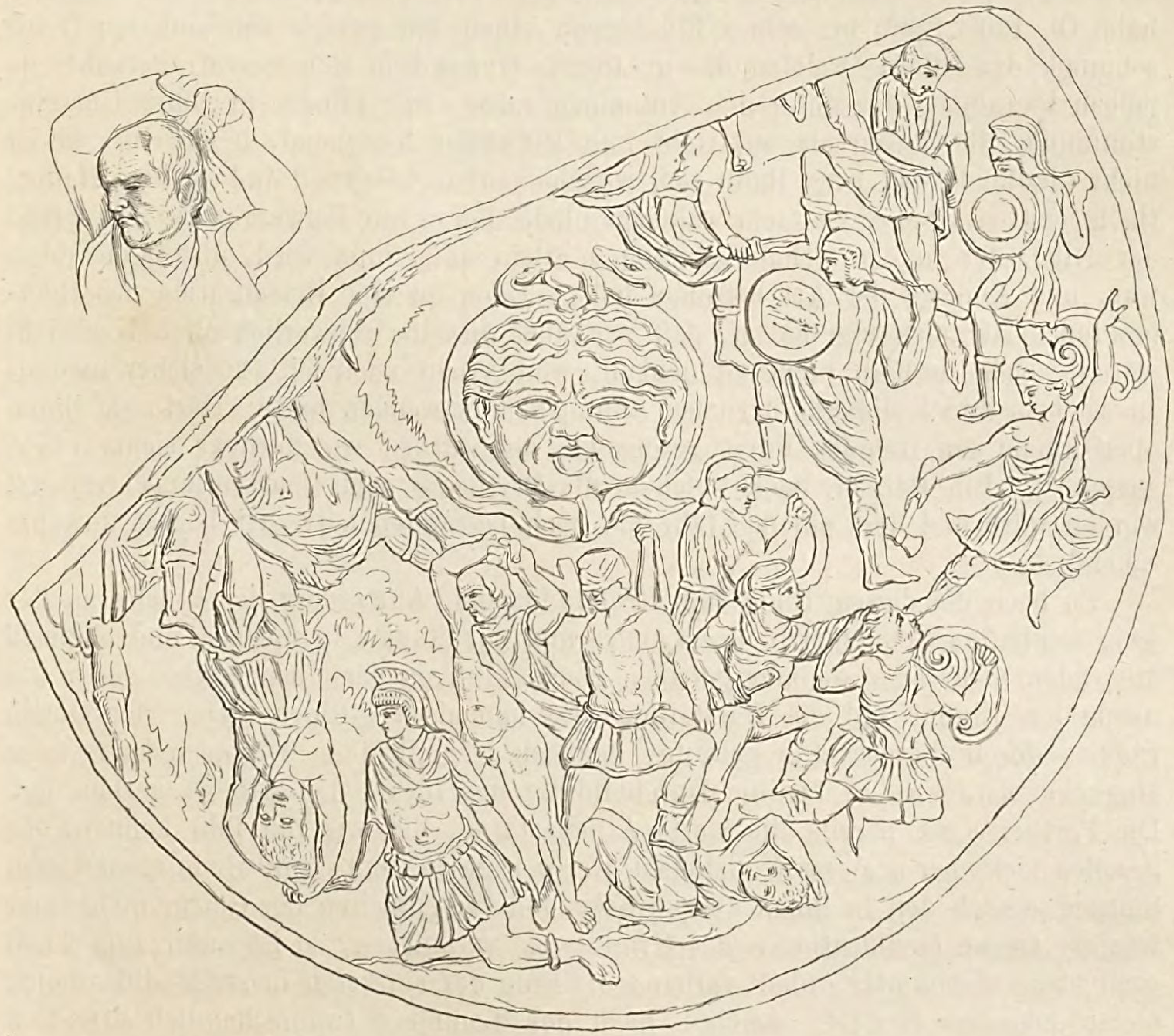


Fig. 55. Marmorner Schild im britischen Museum, Nachbildung von dem der Parthenos.

dem vielleicht auch noch erkennbaren des Perikles vielfach bezeugt, nach Plutarch (s. S. 249) Anlaß zur Anklage gegen Phidias geworden wäre [12]). Die Gigantenkämpfe an der innern Schildseite dagegen können, schon der Handhaben des Schildes wegen, nur als ein Fries um den Rand umlaufend gedacht werden, und man wird schwerlich sehr weit fehl gehen, wenn man mehr als eine Darstellung dieses Gegenstandes an Trinkschalen [13]) zur Vergegenwärtigung der Composition benutzt, nur daß hierbei die aufrechte Stellung aller Figuren vorauszusetzen bleibt. Um den Rand der Sandalen zogen sich Kentaurenkämpfe, wie sie auch unter anderen Gegenständen die Metopen des Tempels schmückten, und an der Basis der Statue, wahrscheinlich nur an der vordern Fläche, war die Geburt der Pandora, vielleicht ihre Bildung durch Hephaestos und Athena in Anwesenheit von zwanzig anderen Gottheiten dargestellt. Da Pandora von Athena mit weiblicher Kunstfertigkeit

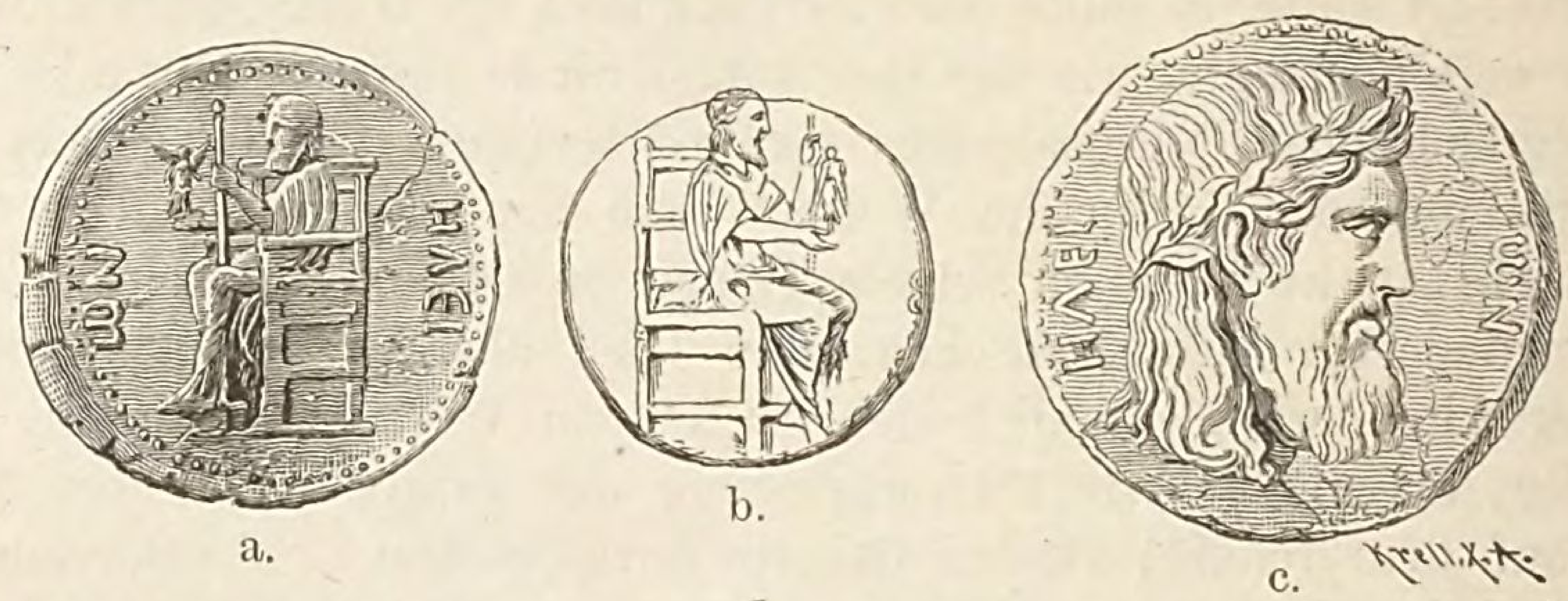
ausgestattet wurde, erinnerte das Relief der Basis an die Function der Göttin als Ergane, während die Statue selbst sie in ihrem Wesen als Polias und Nike vergegenwärtigte. Diese Basis mußte schon Ol. 95 (um 400) von Aristokles restaurirt werden, während die Statue selbst in unverletztem Zustande fast ein Jahrtausend lang vor den erstaunten Blicken der Welt dastand [14]). Zwar will eine Nachricht, deren Spuren wir bei mehren Schriftstellern finden, wissen, der Tyrann Lachares habe Ol. 120,4 (296) bei seiner Flucht von Athen den ganzen abnehmbaren Goldschmuck des Bildes (welcher das gesammte Gewand in sich begriff) geraubt; da jedoch Pausanias, der unter den Antoninen reiste, mit Plinius in voller Übereinstimmung, die Statue als aus Gold und Elfenbein bestehend, beschreibt, so ist nicht glaublich, daß jener Raub sich wirklich auf das Gewand und sonstige Haupttheile erstreckt habe, vielmehr wahrscheinlich, daß er nur Beiwerke, wie den Kranz der Nike, der in den Schatzrechnungen allein aufgeführt wird, also abnehmbar war, und Anderes der Art betroffen habe. Denn an eine Restauration des Goldgewandes ist, abgesehn davon, daß wir über dieselbe schwerlich ohne Nachricht wären, schon deshalb nicht zu denken, weil Athen nach Ol. 120 sicher niemals zu solchem Zweck die erforderlichen Summen aufzuwenden hatte. Hätte sie ihnen aber irgend ein fremder Fürst geschenkt, so würden wir darüber sicher etwas wissen [15]). Ein Bericht, nach welchem die Parthenos nach Constantinopel versetzt worden wäre und dort um das Jahr 900 noch bestanden hätte, ist höchst unwahrscheinlich.

So hoch die diesem Bilde zum Grunde liegende Auffassung der Athena als der ewig sieghaften Schutzherrin des Landes und der Stadt sein mochte, und obgleich die vielen mehr oder weniger genauen Nachbildungen derselben zeigen, einen wie mächtigen Einfluß auf die Darstellung des kanonisch giltigen Typus der Göttin Phidias durch diese Statue gewann, dennoch ist mit derselben noch keineswegs abgeschlossen, was er für die Durchbildung des Ideals der Athena gethan hat. Die Parthenos ist bereits die vierte Athenastatue, die wir von ihm kennen; ihr gesellen sich aber noch zwei, vielleicht drei weitere zu, und wenn wir in allen diesen Statuen je nach den in ihnen auszudrückenden Wesensseiten der Göttin mehr oder weniger starke Modificationen des Grundtypus vermuthen, so ist dafür zum Theil wenigstens bestimmter Anhalt vorhanden. Eine der stärksten dieser Modificationen bietet dasjenige Erzbild, welches nach den Lemniern (wahrscheinlich attischen Colonisten (Kleruchen) auf Lemnos), die es auf der Burg von Athen weihten, die lemnische Athena (Lemnia) hieß. Dieses war durch seine hohe Schönheit so ausgezeichnet, daß es von derselben seinen Beinamen erhielt, und stellte die Göttin wahrscheinlich unbehelmt dar. Gepriesen wird besonders der Umriß des Gesichts, die feine Bildung der Nase, die Zartheit der Wangen, auf welche sich auch die Phrase eines spätern Rhetors beziehen mag, welcher von zarter Röthe der Wangen dieser Statue redet, wobei an wirkliche Farbe gewiß nicht, sondern wahrscheinlich an eine besonders feine Flächenbehandlung zu denken ist, durch welche an zartgeröthete Wangen erinnert werden mochte. Demnach dürfen wir uns in diesem Bilde schwerlich eine im eigentlichen Sinne weibliche, weiche Schönheit vorstellen, namentlich muß alles eigentlich Liebreizende des weiblichen Antlitzes, das einer Athena schlechthin nicht zukommt, hinweggedacht werden. Um uns den Charakter der ganzen Gestalt zu vergegenwärtigen, giebt es wohl keinen bessern Anhalt, als die überaus feine und anmuthige Figur der Athena im östlichen Parthenonfriese [16]).

Das sechste Athenabild des Phidias (aus Erz, von Aemilius Paulus nach Rom versetzt) und ein unsicheres siebentes, welches Phidias im Wettstreite mit seinem Schüler Alkamenes verfertigt haben soll, sind uns näher nicht bekannt.

Wie gewaltig sich der Genius des Phidias aber auch in den Idealbildern der Athena offenbart hatte, so sollte derselbe doch noch ein Werk schaffen, welches die Athena so weit überragte, wie der ihm zum Grunde liegende Gedanke eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin und der Göttin der Weisheit und Kraft überragt. Dies Werk war der panhellenische Zeus in seinem Tempel in Olympia, welchen wir angesichts der wunderbar enthusiastischen, zum Theil überaus tief empfundenen Lobsprüche der Alten, wie sie ähnlich sich bei keinem Werke wiederholen, kaum anstehn dürfen, als die höchste Hervorbringung der ganzen plastischen Kunst der Griechen auf dem religiös idealen Gebiete anzusprechen. So zahlreich aber die auf den Zeus in Olympia bezüglichen Stellen alter Schriftsteller sind, zu einer klaren und vollständigen Restauration bieten sie uns leider eine keineswegs genügende Grundlage, und während die monumentalen Mittel zur Veranschaulichung und Reconstruction der Parthenos in neuerer Zeit so reichlich aufgefunden worden, sind wir für den Zeus auf die allerbescheidensten kritischen Hilfsmittel beschränkt, welche obendrein gegen mannigfach verkehrte Vorstellungen erst durchgesetzt werden müssen. Eine irrige Ansicht über die zwingende Macht des vollendeten Idealtypus sowohl des Zeus wie anderer Götter, welche außer Acht ließ, daß die großen Vorbilder eines Phidias, Polyklet und anderer Künstler in Zeiten entstanden, wo die schöpferische Kraft der griechischen Kunst wenigstens noch ein Jahrhundert lang in voller Blüthe stand und, weit entfernt von bloßer Nachahmung, im Weiterbilden und Umgestalten gegebener und erreichter Typen unermüdlich war, und welche deshalb nur allzuschnell bereit war, das was wir in den erhaltenen Bildwerken den kanonischen Typus oder das normale Ideal nennen, ohne Weiteres an das berühmteste Vorbild anzuknüpfen oder ohne Mittelglieder von ihm abzuleiten, diese irrige Ansicht, welche erst in neuester Zeit sich zu berichtigen beginnt, hat für den Zeustypus dahin geführt, daß man das von Phidias geschaffene Ideal in einer Reihe von zum allergrößten Theil späten Büsten und Statuen zu erkennen meinte, welche, mögen sie Elemente des phidias'schen Zeus in sich enthalten, diese mehr oder weniger umgewandelt und mit Zuthaten versehen, zum Theil von ihnen entstellt durch die Arbeiten einer ganzen Reihe von Jahrhunderten vor unsere Augen stellen. In welchem Grade abgeleiteter Verwandtschaft zum Zeus des Phidias diese späten Werke stehn, die Einflüsse welcher Künstler neben dem des Phidias auf das Zeusideal gewirkt haben, das wir nach dem Bestande unserer statuarischen und der meisten anderen Monumente allerdings das normale oder kanonische nennen müssen, das bildet eine noch offene Frage, über welche das letzte Wort wohl noch lange nicht gesprochen ist; außer aller Frage aber sollte sein, daß wir in keiner der auf uns gekommenen Büsten des Zeus eine reine Nachbildung des Zeus des Phidias besitzen [17]), und daß die erhaltenen Statuen der Statue in Olympia noch ungleich ferner stehn, am fernsten der in der That schlechte Verospische Zeus im Vatican, den man bis in die Neuzeit als das beste Mittel zur Vergegenwärtigung des phidias'schen Werkes betrachtet hat. Daß wir dies jetzt wissen, daß wir anders als bisher von dem Zeus in Olympia zu denken gelernt haben, das verdanken wir hauptsächlich der Auffindung einer kleinen Reihe von unter Hadrian in Elis ge-

prägten Münzen, ihrer drei mit der ganzen Statue, einer bisher allein stehenden mit dem Kopfe des Gottes [18]). Daß in diesen Münzen, insbesondere aber in den in Anm. 18 unter A. B. C. angeführten, von welchen Fig. 56. a. die florentiner b. die berliner mit der ganzen Gestalt und c. die pariser mit dem Kopfe dar-



a. b. c.

Figur 56. Eleïsche Münzen mit dem Zeus des Phidias, a. in Florenz, b. in Berlin, c. in Paris.

stellt, in der That unser einziges authentisches Material zur monumentalen Vergegenwärtigung von Phidias' Werk gegeben sei, ist die übereinstimmende Überzeugung aller Sachverständigen [19]). Je geringfügiger aber diese Hilfsmittel sind, desto dringender wird unsere Pflicht, dieselben genau zu studiren und diese unschätzbaren Zeugnisse bis ins Einzelne hinein zu prüfen. Zu einer Darlegung der ganzen Untersuchung, welche ich in den in Anm. 18 zu den Münzen A und F genannten Aufsätzen angestellt habe, ist hier jedoch nicht Raum, und so muß es für den Zeus wie für die Parthenos genügen, die gewonnenen Resultate zusammen zu stellen. Aus den wenigen Schriftzeugnissen aber, welche positive Schilderung enthalten, und aus den Münzen ergiebt sich Folgendes für den Zeus des Phidias.

Der Gott war thronend gebildet und zwar mit dem Thronsitz und der als flache Stufe zu denkenden Basis etwa 42' hoch, erschien aber vermöge der Imposanz der Gestalt viel größer. Das adlerbekrönte, von Metallen buntglänzende d. h. am wahrscheinlichsten mit Buckeln verschiedenen Metalls beschlagene Scepter ruhte niedrig gefaßt und wie ein Richterstab anspruchslos vorn niedergesetzt in der Linken [20]); die Rechte trug, wie die der Parthenos, eine Siegesgöttin, die, wie bei der Parthenos, dem Gotte zugewendet war (s. Anm. 9) und eine Taenie gegen ihn ausbreitete, nicht um ihn mit derselben zu schmücken, denn er war bereits bekränzt, sondern als ein bildlicher Ausdruck für den Gedanken, daß sein der Sieg und die Siegsvollendung sei, oder für einen Glaubenssatz wie der: dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Die nackten Theile des Zeus wie die der Nike waren von Elfenbein, die Gewandung, namentlich der weite Mantel, welcher des Gottes linke Schulter nebst dem Arme bedeckte und den untern Theil seines Körpers umhüllte, war von buntfarbig emaillirtem Golde. Ob die Gewandung auf den von Pausanias allein genannten Mantel (das Himation) beschränkt war, oder ob der Gott, wie es nach der berliner Münze Fig. 56. b. scheinen kann, unter demselben auch noch einen Chiton trug, mit welchem er in der ältern Kunst bekleidet zu sein pflegt, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Für die Entblößung des Oberkörpers ist die Analogie des Zeus im Parthenonfriese nicht maßgebend, da dieser kein feierlich thronendes Tempelbild ist, sondern den Gott in behaglicher Ruhe als Zuschauer des panathenaeischen Festzuges darstellt und da möglicherweise die Kostbarkeit des Stoffes den Künstler veranlassen konnte,

die Bekleidung der Statue reichlicher zu machen. Allein für unanfechtbar kann man das Zeugniß der berliner Münze nicht erklären, und zwar um so weniger, da das Gepräge nicht vollkommen erhalten und die Art der Gewandung nicht durchaus klar ist, und nur das Eine wird man der florentiner Münze (a) zu glauben haben, daß der Mantel nicht nur mit einem kleinen Zipfel auf der Schulter lag, wie dies im spätern Zeustypus gewöhnlich ist, sondern in größerer Faltenmasse den Oberarm bedeckte. Von Golde waren auch die Sohlen und die Locken des Hauptes, in denen, grün emaillirt, der Ölkranz als der olympische Siegespreis lag. So saß er da, nicht als der blitzbewehrte Herrscher im Donnergewölk, sondern in ruhiger Siegesvollendung und in heiterem Ernste, „friedselig und ganz milde als der Aufseher über das befriedete und einträchtige Griechenland“ (Dio Chrysost.). Nach einem oft wiederholten Berichte hätte der Meister als sein Vorbild die homerischen Verse der Ilias angegeben, in denen Zeus der Thetis auf ihre Bitte, Achill zu verherrlichen, Gewährung zuwinkt, und in denen es heißt:

Sprach's der Kronide und winkte ihr zu mit dunkelen Brauen
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos.

Mag nun Phidias selbst diese Verse als sein Vorbild genannt haben oder nicht, den Gott, welchen diese Verse in der erhabensten Majestät und Gewalt und dennoch in huldreicher, milder Stimmung und in unerschütterlicher Ruhe gegenüber den leidenschaftlichen Bitten der Thetis in unübertrefflicher Weise schildern, erkannte man in der Statue des Phidias wieder, und zwar nicht blos Griechen, sondern auch kältere Römer, wie Aemilius Paulus, der, von diesem Anblick tief ergriffen, dem olympischen Gott ein Opfer bringen ließ, wie es nur der capitolinische Juppiter, der höchste Gott der römischen Staatsreligion, zu empfangen hatte.

Als die Krone der ganzen Schöpfung werden wir den Kopf des Gottes zu betrachten haben, welchen uns die pariser Münze (Fig. 56 c) vergegenwärtigt, und zwar, mag dies auch, um uns den vollen Eindruck zu vermitteln, in unzulänglicher Weise geschehn, jedenfalls viel authentischer, als es nicht allein durch die auf uns gekommenen, meistens späten und jedenfalls unter anderen Stileinflüssen stehenden Zeusbüsten, sondern auch durch die eleïschen Autonommünzen geschieht, welche, wie die griechischen Münzen aus der Blüthezeit der Kunst überhaupt, nicht die Nachbildungen statuarischer Werke, sondern für den Münzstempel selbst erfundene Köpfe zeigen. Der sehr schöne Kopf der pariser Münze, welcher bei aller Erhabenheit der Formen in seinem Ausdruck mit der ruhigen Haltung der Statue auf's beste übereinstimmt und dem „friedselig und ganz milde“ des Dio Chrysostomus durchaus entspricht, zeigt uns in dem schlichtern, in den Kranz zusammengefaßten und, wie bei der Parthenos, in langen Locken auf die Schultern herabfallenden Haare diejenige Gestaltung, in welcher allein der olympische Siegerkranz zur vollen Geltung kommen konnte, und dabei, wie auch in dem weniger als bei den späteren Zeusköpfen gekräuselten Bart, einen leisen Nachhall alterthümlicher Formen oder eine Anlehnung an diese, welche Phidias grade bei einem Tempelbilde gewiß eher suchte, als vermied. Das Antlitz selbst aber, die leise geschwellte Stirn, das tief unter dem energisch gezeichneten Superciliarbogen liegende, mäßig große Auge, die überaus fein gezeichnete Nase und der ganz leise geöffnete Mund sind von vollkommenster Schönheit und dürfen als eine reine Idealschöpfung gelten.

Der gewaltige Eindruck der Person des Gottes wurde gesteigert und ergänzt

durch den Thron, selbst ein bedeutendes Werk der Architektonik, der nicht nur überaus reich, sondern eben so sinnvoll mit plastischem und malerischem Bilderschmuck verziert war[21]). Derselbe stand auf vier pfeilerartigen Füßen, denen im Innern zur Stütze des Sitzbrettes, auf dem die ganze Last ruhte, noch Säulen in gleicher Zahl entsprachen. Die vier Pfeilerfüße waren auf halber Höhe durch Querbalken verbunden, unterhalb welcher der Thron durch wandartige Schranken geschlossen war, die wir uns als übergehängte Teppiche zu denken haben. Von diesen Schranken war die nach vorn zu gewandte nur dunkelblau angestrichen, um einen ruhigen Hintergrund für den goldenen Mantel und die Füße des Gottes zu bilden; diejenigen nach den Seiten und nach hinten dagegen waren von Phidias' Neffen oder Bruder, dem Maler Panaenos mit Figurencompositionen bemalt[22]). Auf diesen Schranken also ruhten die Querbalken der Pfeilerfüße wie eine Borde oder wie ein friesartig ornamentirter Abschluß, und auf diesem Friesbalken waren vorn zu beiden Seiten der schmal zusammengestellten Füße des Gottes Figuren angebracht, in denen die acht von Alters her in Olympia gebräuchlichen Kampfarten dargestellt waren[23]). Eine dieser Figuren, welche sich die Siegerbinde um das Haupt legte, war das Porträt eines schönen eleïschen Jünglings Pantarkes, den Phidias geliebt hatte. Die drei übrigen Seiten des Friesbalkens waren mit einer Darstellung des Kampfes der Griechen unter Herakles und Theseus gegen die Amazonen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Relief, sondern in Rundbildern, deren je 9—10 auf jede Seite kamen, geschmückt, während an den Pfeilerfüßen selbst in der untern Hälfte nach außen, da wo die Schranken nicht anstießen, je zwei, in der obern je vier Siegesgöttinnen, wir können leider nicht genauer sagen wie und in welcher Handlung und Stellung, angebracht waren. Oberhalb dieser Siegesgöttinnen, deren Mehrzahl ähnlichen Sinn hat, wie die Engelsglorie um den in Wolken erscheinenden Gott der Bibel, verbanden abermals Querbalken, als die Schwingen des Sitzbrettes, die Pfeilerfüße des Thrones, und an diesen friesartigen Balken waren je rechts und links in Relief die von Apollon und Artemis erschossenen Kinder der Niobe dargestellt, Compositionen, die möglicherweise mehr als einem der erhaltenen Niobidenreliefe zum Grunde liegen, indem diese nur in einzelnen Figuren der berühmten Statuengruppe von Skopas oder Praxiteles entsprechen. Diese Reliefe aber predigten den Satz, daß der Mensch sich gegen die Gottheit nicht überheben solle, daß den Übermüthigen der Götter Rache treffe, so wie auch Jahve „sein Schwert gezückt hat und seinen Bogen gespannt und zielet". Ferner hatte der Thron Armlehnen, und diese waren nach vorn durch Sphinxe gestützt, welche nach Pausanias' Meinung geraubte Thebanerknaben unter sich hielten. Doch werden diese Sphinxe schwerlich in der That die thebische Sphinx angehn; vielmehr werden sie als die bekannten Symbole der Strafgewalt und des unerforschlichen Rathschlusses der Gottheit aufzufassen sein, die da Herr ist über Leben und Tod, und die Jünglinge unter ihnen zeigen, wie „mitten in dem Leben wir vom Tod umfangen" sind. Diesen Zeichen ernster Mahnung zur Gottesfurcht gegenüber fehlte es nun aber nicht an Zeichen der Huld und Gnade. Die bis zur Höhe des Hauptes des Zeus emporragende Rückenlehne war zu oberst mit den Gruppen der Horen und Chariten bekrönt, also den Göttinnen der Jahreszeiten, deren segenvollen Wechsel Zeus regiert, und denen der Anmuth des Lenzes und der Jugend, seinen Töchtern, welche er aus seiner himmlischen Heiterkeit den Sterblichen herabsendet. Die Füße des Schemels waren

durch liegende Löwen dargestellt, und seinen Rand schmückte eine Amazonenschlacht des Theseus, das besonders in der attischen Kunst dieser Zeit vielbeliebte mythische Vor- und Gegenbild der siegreich ausgefochtenen Kämpfe gegen die Perser, welche eben so vergeblich die Invasion Griechenlands versucht hatten, wie der Sage nach vor ihnen die Amazonen, welche Theseus aus Attika vertrieben hatte. An der Basis endlich, welche wir uns, wie schon gesagt, als eine breite niedrige Stufe denken müssen, über welche der Gott bequem würde haben herabschreiten können, war die Geburt der Aphrodite, der Göttin alles Holden und Schönen, aus dem Meere und ihre Begrüßung durch die in der Zwölfzahl, aber in einer eigenen, die Einflüsse der neu geborenen Göttin anzeigenden Auswahl anwesenden olympischen Götter gebildet[24]), während zu beiden Seiten wie im Ostgiebel des Parthenon hier die Mondgöttin hinwegreitend, dort der Sonnengott auf seinem Viergespann heranfahrend das Ganze einfaßte, wodurch vielleicht die Scene idealer Weise in die ganze Erde, zwischen Aufgang und Niedergang, erweitert wurde, welcher, so gut wie der ganzen Götterwelt, die Geburt Aphrodites und das Regiment des Zeus galt. Wahrlich eine Welt von Kunst und eine Welt von Ideen war allein dieser Thron mit seinen Statuen, Reliefen und Malereien!

Wenn im Vorstehenden zusammengestellt ist, was uns wenigstens einigermaßen eine concrete Vorstellung vom Zeus des Phidias zu vermitteln im Stande ist, so dürfen wir auch an den Aussprüchen der Alten oder wenigstens den schönsten derselben nicht ganz vorübergehn, welche von dem geistigen Eindruck dieses einzigen Kunstwerkes Zeugniß ablegen. Was ein Epigramm ausspricht:

Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,
Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp;

diese Überzeugung von der vollendeten Abbildlichkeit wiederholt sich in mehr als einem Ausspruch, so wenn Plotin sagt: Phidias habe im Geiste erfaßt, wie Zeus gestaltet sein würde, wenn er uns von Angesicht zu Angesicht sich offenbaren möchte, oder Dio: Niemand der Phidias' Zeus gesehen, kann sich leicht eine andere Vorstellung von dem Gotte machen u. dgl. m. Vielleicht am rührendsten tritt uns diese Überzeugung in der von Pausanias berichteten Anekdote entgegen: als Phidias nach Vollendung seines Werkes dasselbe überschaute, habe er den Gott um ein Zeichen angefleht, ob er mit des Künstlers Arbeit zufrieden sei, Zeus aber habe in einem durch das offene Tempeldach herniederfahrenden Blitze dies erbetene Zeichen gegeben. Eine schwarze Marmorplatte im weißen Fußboden des Tempels und eine vergoldete Urne auf ihr bezeichnete die Stelle, wo der Blitz eingeschlagen, und erinnerte die Nachwelt daran, daß der Gott selbst sein Abbild auf Erden anerkannt habe. Als eine neue plastische Offenbarung, durch welche Phidias der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt habe, preist Quintilian den Zeus; geht nach Olympia, sagt Epiktet, auf daß ihr den Zeus schauet, und achtet es ein Unglück ihn nicht gesehn zu haben! Aber wohl keiner hat schöner von dem Eindruck des Bildes geredet, als Dio Chrysostomus in den Worten: „welcher Mensch aber schwer belastet wäre in seiner Seele, von vielen Sorgen und Schmerzen heimgesucht, wie sie das Menschenleben bietet, so daß er selbst vom süßen Schlummer nicht mehr erquickt würde, von dem glaube ich, daß wenn er diesem Bilde gegenübersteht, er Alles vergessen wird, was es im Menschendasein Schweres und Furchtbares giebt, so hast du, Phidias, dein Werk ersonnen und ausgeführt, solches Licht und solche Anmuth ist in dieser Kunst."

Über die späteren Schicksale des Zeusbildes nur kurz noch Folgendes. Trotz sorgfältiger Pflege und Wartung ging kaum 60 Jahre nach der Aufstellung das Elfenbein aus den Fugen, und es drohte eine Zerstörung des Kolosses, welcher der messenische Künstler Damophon durch eine geschickte und dauerhafte Reparatur vorbeugte. So blieb der Zeus, soviel wir wissen, in seiner ganzen Herrlichkeit bis zum Jahre 408 nach Christus, wo unter Theodosius' II. Regierung der Tempel niedergebrannt sein soll und die olympischen Spiele aufhörten. Daß das Bild den Tempelbrand überstanden habe, ist ohne den leisesten Schatten von Wahrscheinlichkeit. Ein byzantinischer Schriftsteller will allerdings wissen, dasselbe sei später in Constantinopel im Palaste des Lausos aufgestellt gewesen und daselbst im Jahre 475 beim Brande dieses Palastes zu Grunde gegangen; wir haben aber alle Ursache diese Nachricht für irrig, höchstens auf eine Nachbildung bezüglich zu halten, um so mehr als auch der Kaiser Caligula vergeblich versucht hatte, den Koloß aus Olympia wegzunehmen und nach Rom zu versetzen.

Über den Rest der Werke des Phidias müssen wir kurz sein, weil uns über sie alle näheren Angaben fehlen.

Der Zeit von des Meisters Aufenthalt in Olympia gehört ohne Zweifel eine in Elis als Tempelbild aufgestellte Aphrodite Urania von Gold und Elfenbein an von der uns berichtet wird, daß sie den einen Fuß auf eine Schildkröte, angeblich das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, vielleicht richtiger das des Himmelsgewölbes, stellte, und die wir schon des Materiales wegen als wesentlich bekleidet denken müssen. Vielleicht, aber nicht sicher, haben wir in diese Periode auch die in Olympia aufgestellte Erzstatue eines sich die Siegerbinde umlegenden Knaben (nicht Pantarkes) zu rechnen, das einzige Menschenbild der Art, das man im spätern Alterthume von Phidias kannte. Ungewissen Datums ist ferner eine zweite Aphrodite Urania von Marmor in Athen, und eine dritte andere Aphrodite des Meisters, ebenfalls von Marmor, später in Rom, deren gewählte Schönheit gepriesen wird, nicht weniger eine im Wettstreite mit anderen Künstlern gefertigte Amazonenstatue, auf welche bei Polyklet, dem Sieger in diesem Wettstreite, zurückzukommen sein wird. An ein paar undatirte Athenabilder ist schon oben erinnert worden; Werke des Meisters von unsicherer Bedeutung, solche die ihm nur zweifelhafter Weise gehören, endlich diejenigen, die ihm unzweifelhafter Weise unrichtig beigelegt sind, aufzuzählen ist hier nicht der Ort[25]); von Werken, die Phidias' Namen mit Unrecht tragen, ist hier als ein auf uns gekommenes Monument nur der eine, bekanntlich mit der Inschrift „Opus Phidiae" versehene Koloß von Monte Cavallo zu erwähnen, der trotz Allem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden, eben so wenig erweislich oder auch nur wahrscheinlich Phidias wie der entsprechende andere Praxiteles angehört[26]). Ganz und gar verdächtig sind auch die Nachrichten, welche Phidias als Ciseleur oder Goldschmied hinstellen und ihm Dinge wie sehr naturwahr in Gold getriebene Fische u. dgl. beilegen; man wird gut thun einen derartigen Zug aus dem Bilde des Phidias, das er nicht bereichert, sondern trübt, zu streichen. Von Phidias' Wirksamkeit als Maler, welche in seine Jugend, ehe er sich der Plastik zugewandt hat, gefallen sein soll, besitzen wir nur eine noch nicht aufgeklärte Notiz.

Zweites Capitel.

Technik und Kunstcharakter des Phidias.

Phidias ist in Beziehung auf die materielle Technik seiner Werke ein vielseitiger Künstler, jedoch scheint unter den von ihm bearbeiteten Materialien Marmor gegen Goldelfenbein und namentlich gegen Erz zurückzustehen, wenigstens verwendete er ihn seltener, als zumal den letztern Stoff. Auch wird ausdrücklich hohes Lob der Technik des Phidias bei den Alten nur in Beziehung auf die Erz- und auf die Elfenbeinbearbeitung ausgesprochen, während uns freilich andererseits die aus seiner Schule und Werkstatt stammenden Marmorwerke, namentlich die Giebelgruppen des Parthenon vor jeder Unterschätzung seiner Meisterschaft auf diesem Gebiete bewahren können.

Was aber die Bearbeitung des Elfenbeins anlangt, nennt Quintilian ihn ausdrücklich allen Nebenbuhlern überlegen und in mehren anderen Zeugnissen wird auf eben diese Technik ein besonderes Gewicht gelegt, und Phidias hat aus Elfenbein und Gold mehr und größere Werke geschaffen, als ein anderer Künstler Griechenlands, die Athena in Pellene, die Parthenos, den Zeus und die Aphrodite Urania in Elis. Nur Strabon sagt nach Besprechung der ebenfalls aus Goldelfenbein bestehenden Hera Polyklets, technisch seien dessen Werke die schönsten von allen, wenngleich sie an Größe und Pracht hinter den Arbeiten des Phidias zurückstehen. Auf ein ähnliches und zwar sehr genau abgewogenes Urteil stoßen wir in Betreff der Bearbeitung des Erzes, aus dem die überwiegende Mehrzahl der Werke des Phidias bestand, während uns die Verschiedenheit dieser Werke, die bekleidete und nackte Kolosse und daneben die feine Schönheit der lemnischen Athena umfassen, allein schon zeigen kann, in welchem Maße er auf diesem Gebiete Meister war. Das erwähnte Urteil (bei Plinius), welches mit einer Reihe anderer über Myron, Pythagoras und Lysipp in Verbindung steht, rühmt Phidias einerseits als Erzgießer, andererseits als denjenigen, welcher zuerst die „Toreutik" (d. h. die künstlerische Bedeutung derselben) offenbart und dargelegt habe, und stellt in beiden Richtungen Polyklet als den hin, der Phidias' Leistungen fortgebildet und auf den Gipfel gebracht habe. Was Erzguß sei, kann nicht zweifelhaft sein; „Toreutik" aber hat einen doppelten Sinn. Das Wort bedeutet einmal, um es kurz zu sagen, Goldschmiedekunst, andererseits diejenige Ciselirung, welche an Erzgußwerken vorgenommen werden muß, um ihnen die letzte Vollendung zu geben. Da nun die Nachrichten über Phidias' Goldschmiedearbeiten im höchsten Grade verdächtig sind und Polyklet keine derartigen anfertigte, da ferner das ganze Urteil bei Plinius in dem Buche über den Erzguß steht, so kann nur von der zweiten Art der Toreutik, der Ciselirung der Gußwerke hier die Rede sein. Worin nun des Phidias besondere, nur von Polyklet überbotene Trefflichkeit in der Ciselirung seiner Erzwerke bestand, können wir, ohne ein solches zu besitzen, natürlich nicht nachweisen und nur ahnen, wenn wir, worauf zurückgekommen werden soll, von der Sorgfalt der Formgebung lesen, die Phidias mit der Großheit der Erfindung zu verbinden wußte. Auch fehlt uns ein ausdrückliches Urteil über seine Verdienste in Betreff der Behandlung des Goldes

an seinen Goldelfenbeinstatuen. Da aber das Gold an diesen Werken getrieben, nicht gegossen wurde, so mag das der Erztoreutik des Phidias gespendete Lob auch von seiner Bearbeitung des Goldes, ebenfalls auf kaltem und trockenem Wege, gelten, so verkehrter Weise auch die Darstellung dieser Kolosse im Ganzen mit dem Namen Toreutik belegt worden ist. Überhaupt fehlt uns eine zusammenhangende antike Darstellung der Technik, durch welche jene Goldelfenbeinkolosse hergestellt wurden, nur einzelne Angaben liegen vor, welche in seinem „Le Jupiter Olympien" betitelten Buche (Abschnitt 6) sinnreich combinirt, und aus denen ein durchaus wahrscheinliches Verfahren entwickelt zu haben das bleibende Verdienst des französischen Archaeologen Quatremère de Quincy ist. Nach den Auseinandersetzungen de Quincy's muß der Elfenbeinbearbeitung die Herstellung eines vollkommen genauen Thonmodells vorhergehn, welches in so viele kleine Theile zersägt wird, wie Elfenbeinplatten zur Bedeckung der Oberfläche nöthig sind. Die Elephantenzähne lieferte der indische Handel Griechenland in bedeutender Größe und Vorzüglichkeit; diese wurden durch Zersägung in verschiedener Lage in möglichst große, dünne Platten zerlegt, bei deren Herstellung sofort auf die Dimensionen und Krümmungen der aus ihnen zu bildenden Theile Rücksicht genommen wurde, so daß man je nach Bedürfniß mehr runde Scheiben geringern Durchmessers durch Querschnitte, oder mehr lange und schmale Platten durch Längenschnitte durch den Zahn gewann. Außerdem verstand man durch eine von Demokritos erfundene Methode der Kochung das Elfenbein zur Biegsamkeit zu erweichen und machte dadurch die Herstellung verhältnißmäßig noch größerer Platten aus dem obern hohlen Ende des Elephantenzahns möglich. Waren diese vorbereitenden Arbeiten vollendet, so wurde der Kern der Kolosse aus Holz nach den Regeln der Zimmerkunst erbaut, und zwar so, daß er in seiner Oberfläche genau der innern Höhlung des ersten Thonmodells entsprach, daß also das ursprüngliche Modell gleichsam die Haut über dem Fleische des Kernes darstellte. Diese Haut, um im Bilde zu bleiben, wurde nun aber nicht von Thon geformt, sondern diese galt es aus den Elfenbeinplatten herzustellen. Zu diesem Zwecke wurde jedes Stück des, wie oben angegeben, zersägten Thonmodells ganz genau in Elfenbein nachgebildet, und zwar, da das Elfenbein dem Meißel nicht weicht, durch Schaben und Feilen. Es galt die Elfenbeinplatten auf der innern wie auf der äußern Fläche den entsprechenden Theilen des Modells absolut gleich zu machen, weil sie nur dann wie eine Haut auf den Kern der Statue paßten. Auf diesen Kern wurden sie sodann endlich an den entsprechenden Stellen aufgelegt und nachweisbar nur durch Leim aus Hausenblase befestigt, möglicherweise aber auch durch Aufstiftung und Verklammerung unter einander gegen das Weichen und Herabfallen gesichert. Eine schließliche Übergehung des ganzen Werkes mit der Feile vollendete die Arbeit. Nach dem Gesagten wird ohne Weiteres einleuchten, wie die Erhaltung des ganzen Werkes wesentlich durch die Erhaltung des Holzkernes bedingt war, und wie wichtig es erscheinen mußte, denselben gegen ungünstige Einflüsse des Klimas zu schützen; denn eine Verwerfung im Innern hätte eine Zersprengung des Elfenbeins zur unausbleiblichen Folge gehabt. Ungünstigen Einflüssen des Klimas war aber der Zeus wie die Athena Parthenos unterworfen, diese durch die gar zu trockene Luft auf der Burg von Athen, jener durch die Feuchtigkeit der sumpfigen Niederung des Alpheios. Demnach suchte man jene zu große Dürre durch Anwendung von Wasser, die Einflüsse der Feuchtigkeit bei dem Zeus durch Anwendung von Öl

aufzuheben. Über die Art, wie dies geschah, ist gegenüber früheren wunderlichen Ansichten als das einleuchtend Richtige zu bezeichnen, was Schubart (Zeitschr. f. d. A. W. 1849, S. 408 f.) angiebt, daß nämlich der Holzkern mit einem künstlich verzweigten System von Röhren oder Canälen, gleichsam den Adern des Riesenkörpers durchbohrt gewesen sei, vermittelst deren das Holz mit Öl getränkt wurde, welches durch einen Fuß oder durch den Schemel wieder abfließend von der Basis, durch einen Marmorrand auf derselben an weiterer Verbreitung verhindert, leicht wieder entfernt werden konnte.

Doch genug von diesem Äußerlichen der Werke des Phidias; richten wir unsere Blicke auf dasjenige, was der Künstler in diesen Materialien schuf und wie er es schuf.

Fassen wir zunächst die Gegenstände des Phidias in's Auge, so finden wir ihn so überwiegend als Götterbildner, daß alle übrigen Gegenstände gegen seine Götterstatuen fast verschwinden. Das Alterthum ist sich dieses Verhältnisses sehr wohl bewußt gewesen, wie denn Pausanias die Statue des Knaben mit der Siegerbinde in Olympia besonders deswegen bemerkenswerth nennt, weil man nicht wisse, welches zweiten Menschen Bild Phidias gemacht hätte. Außer diesem Porträt und dem des Pantarkes am Throne des Zeus kennen wir in statuarischer Ausführung in der That auch nur noch das des Miltiades in Phidias' Jugendwerke, der delphischen Gruppe, welches schon kaum ein reines Porträt genannt werden kann, in Relief das des Perikles und des Meisters selbst, und wenn wir noch zwei „bekleidete Statuen", von denen Plinius berichtet, ohne sie näher zu bezeichnen, eben um dieses Umstandes willen für Darstellungen aus menschlichem Gebiet halten wollen, so ist damit unser Vorrath erschöpft. Auch die wenigen Heroen kommen kaum in Betracht, die delphische Gruppe ist sicher, die Amazone vielleicht Jugendarbeit. Betrachten wir nun aber die Reihe der Götterbilder näher, die Phidias schuf, so nimmt unter ihnen an Ruhm der Zeus die erste, und Athena, zugleich die am häufigsten gebildete Gottheit, die zweite Stelle ein. Dies sind ohne allen Zweifel, allerdings neben Apollon, schon bei Homer die ernstesten, erhabensten, gewaltigsten Gottheiten des griechischen Pantheon, diejenigen, deren Göttlichkeit durch den am meisten geistigen Cultus am höchsten gesteigert, am meisten dem absoluten Gottbegriff genähert war, zugleich diejenigen Gottheiten, welche grade damals das mächtig emporflammende Nationalgefühl in begeistertem Glauben an ihre allweise Lenkung der Weltgeschicke weit über das bunte, vermenschlichte Göttergewimmel erhoben hatte. Nächst Zeus und Athena, dem Regierer der Welt und der Vertreterin Athens an seinem Throne, finden wir Aphrodite am häufigsten von Phidias dargestellt. Aber nicht jene weiche, holdanlächelnde Kypris der homerischen Poesie, sondern die Urania, die himmlische, das heißt jene aus orientalischer Wurzel stammende große Göttin, die das weibliche Princip im Weltall darstellt, und deren Abbild aus Phidias' Hand wohl in vollendeter Schönheit, aber sicherlich nicht ohne Ernst und erhabene Würde hervorging, so wenig wie seiner schönen lemnischen Athena der ernste Typus geistiger Hoheit fehlte. Außerdem stoßen wir nur noch zweimal auf Apollon, und zwar ist die Echtheit des einen, des s. g. Parnopios (Heuschreckenabwehrer) zweifelhaft, und einmal auf Hermes, dessen Darstellung aber schwerlich Phidias unsterblich gemacht hätte, wie denn überhaupt diese jüngeren Göttertypen von weniger erhabener Idealität erst in einer spätern, subjectivern Zeit kanonisch vollendet wurden.

Was uns dieser kurze Rückblick auf die Werke des Phidias lehrt, daß nämlich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die Darstellung göttlicher Würde, Größe und Erhabenheit falle, und daß er hierin alle Anderen weit überrage, das sprechen die Alten selbst theils gradezu, theils in der Vergleichung des Phidias mit anderen Künstlern vielfach aus, während er uns eben hierin als der erste oder größte Idealbildner im eigentlichen Sinn erscheint. Über das Wesen der Idealbildnerei des Phidias und weiterhin der übrigen auf diesem Gebiete bethätigten griechischen Künstler wird aber um so mehr ein Wort hier am Platze sein, als wir erst nach und nach über dasselbe zur Klarheit gekommen sind.

Es kann nämlich keinem Zweifel unterliegen, daß die moderne Kunstgeschichte und Aesthetik meistens das Wesen der griechischen Idealbildnerei zu abstract als auf ausschließlich subjectiver Geistesthätigkeit des bildenden Künstlers beruhend aufgefaßt hat, indem sie das Ideal als die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit, das plastische Idealbild als die Verkörperung, oder gleichsam die Verwirklichung dieser Vorstellung definirt und es daher als den Gegensatz betrachtet zu der Darstellung des sinnlich Angeschauten, des erfahrungsmäßig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, zu der Darstellung, welche die Griechen Nachahmung (μίμησις) nennen. Auf diese abstracte Auffassung haben einige Aussprüche späterer antiker Schriftsteller hingeführt, so z. B. ein Satz von Philostratos' Leben des Apollonios von Tyana (6, p. 118 Kays.), wo Apollonios auf den Vorwurf, den ein Aegypter gegen den Anthropomorphismus der griechischen Götterbilder erhebt, antwortet: dennoch sind diese durch die Phantasie erschaffen auf geistigere Weise als Nachahmungen (realistische und naturalistische Werke); denn durch die Phantasie bildet der Künstler, was er nicht gesehen hat, durch die Nachahmung das was er gesehen hat. Ein verwandter Ausspruch des Plotin in Beziehung auf den Zeus ist bereits oben angeführt worden, und in etwas anderer Form begegnen wir demselben Gedanken auch bei Cicero (Orat. 2, 8) der von Phidias sagt: als dieser Meister seine Athena und seinen Zeus schuf, hat er nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien gemacht, und jene Werke nach dessen Ähnlichkeit gebildet, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte ein Urbild höchster Schönheit, dessen Anschauung ihm die Hand in der Darstellung seines Kunstwerkes leitete.

An dergleichen antike Aussprüche hat sich die Vorstellung angeschlossen, daß der bildende Künstler zur Darstellung des in seiner Seele lebenden Urbildes einer göttlichen Individualität solche Formen des Menschlichen ausgewählt und zusammengestellt habe, aus denen wir bei menschlichen Individuen auf entsprechende geistige Eigenschaften schließen, wie z. B. aus einer hohen und weiten Stirn auf hohe geistige Begabung, aus einem kräftigen Kinn auf Muth und Charakterfestigkeit, aus einem lichtvollen und frei blickenden Auge auf eine reine und freie Seele. Hierbei sind jedoch zwei entscheidend wichtige Dinge außer Acht gelassen worden, einerseits die mythologische Bedingtheit der griechischen Götter, der ihnen durch Mythen, Sagen und Poesie aufgeprägte Charakter, welcher außer ihren besonderen Functionen in der Götter- und Menschenwelt ihr Geschlecht, ihr Alter, kurz ihre Persönlichkeit, abgesehn davon bestimmte, wie die höchsten und reinsten unter ihnen, aber doch auch nur diese, in gesteigerter Glaubensanschauung aufgefaßt werden mochten, und andererseits die Abhängigkeit jedes Künstlers von früheren Kunstwerken und

den in ihnen gegebenen Formen sowie von dem Stilgefühl und der Stilentwickelung seiner Zeit und auch seiner Heimath. Wenn es aber kein Kunstwerk, also auch keinen Göttertypus geben kann, welcher entstünde, ohne den Einfluß vorhandener Typen zu erfahren, welche bis dahin als der künstlerische Ausdruck für die göttlichen Persönlichkeiten gegolten haben, und ohne eine bewußtere oder unbewußtere Anlehnung des Künstlers an dies Vorhandene, so ist klar, daß ein großer Theil der Thätigkeit jedes Künstlers in der Fortentwickelung und Umbildung des Überlieferten bestehn müsse, und zwar um so mehr, je weniger das, was in dem ältern, ja selbst in dem noch sehr unvollkommenen Kunstwerke als Darstellung der göttlichen Persönlichkeit dient, ohne ideale Absicht, d. h. ohne die Absicht geschaffen worden ist, den Gott in seiner mythologischen Wesenheit zu charakterisiren. Erscheint somit jeder Künstler in starker Abhängigkeit von dem Historischen, so wird er in seiner das kunstgeschichtlich Gegebene umbildenden Thätigkeit nicht minder durch sein eigenes Stilgefühl und das seiner Zeit und seines Volkes oder Stammes, also wieder durch einen gegebenen allgemeinen Schönheitstypus bedingt, welchen er, wollend oder unbewußt, seinem eigenen Gebilde aufprägt. Daraus folgt, daß man jedes Götterbild der antiken Kunst und somit ohne Zweifel auch die des Phidias als Vertreter einer bestimmten Stufe in der historischen Entwickelung zu betrachten hat, und zwar als der in dem jeweilig herrschenden Stilgefühl gegebenen Stufe, demnach als durchaus nicht absolut oder als den spontan gefundenen, frei geschaffenen Ausdruck einer rein geistigen Anschauung.

Nichts desto weniger würde man irren (und hat geirrt), wenn man die Thätigkeit des idealbildenden Künstlers lediglich auf das Umformen der historisch gegebenen Typen im Sinne des Stiles einer gewissen Zeit beschränkt sich vorstellte und die bei diesem Gestalten und Umgestalten auf jeder Entwickelungsstufe waltende ideale Absicht und ein zielbewußtes Streben des Künstlers verkennte. Galt es doch, und zwar auf allen Stufen der Entwickelung, den nach des Künstlers bestem Vermögen passenden Ausdruck für eine mythologische und durch das dichterische Vorbild in bestimmten Zügen ausgeprägte Persönlichkeit zu finden, also charakteristisch zu gestalten. Und diese Absicht hat die Hand der Künstler der Blüthezeiten mit entschiedenem Erfolge geleitet. Denn wenn das nicht der Fall wäre, wie könnten wir die Göttertypen, und zwar nicht nach Äußerlichkeiten, nach Attributen und Beiwerk, unterscheiden, wie könnten wir in so vielen hundert Fällen von dem glücklich getroffenen Ausdruck für das mythologische Wesen der verschiedenen Götter uns überrascht fühlen? Und daß dieses der Fall sei, wird doch Niemand läugnen wollen. In welchem Grade die künstlerische Charakteristik eine unvollkommenere oder vollkommenere, eine äußerlichere oder innerlichere ist, das hangt von dem Vermögen des Künstlers, seiner Zeit, der Stilentwickelung ab, unter deren Einflüssen er steht. An den Götterbildern des Phidias aber werden wir, soweit wir sie sicher bestimmt haben, die Charakteristik als eine sehr innerliche, also ideale empfinden. Allerdings erleidet dieselbe durch die Situationen, in welchen die Götter dargestellt sind, einige Modification, wie denn der in behaglicher Ruhe dem Festopferzuge der Panathenaeen zuschauende Zeus des Parthenonfrieses nicht durchaus gleich erscheint noch erscheinen kann dem feierlich thronenden Tempelbild in Olympia oder wie Athena und Poseidon, die im Parthenongiebel in größter Aufregung des Streites einander entgegentreten, sich anders geben, als die friedlich mit einander dasitzenden im Friese (wenn hier nicht ein anderer Poseidon

gemeint ist, s. unten). Würde es doch ein starkes Armuthszeugniß für Phidias sein, wenn er hier wie dort nur dieselbe Gestalt mit demselben Ausdruck hätte geben können. Eine Grundanschauung aber geht dennoch durch Phidias' Göttergestalten und je vortrefflicher und meisterhafter der Ausdruck für diese Grundanschauung ist, desto mächtiger müssen diese Typen in dem was ihr Wesentliches ausmacht auf diejenigen der spätern Kunst gewirkt haben und haben dies gethan trotz allen Modificationen, welche die späteren Werke je nach den in ihnen auszudrückenden mythologischen Sonderbeziehungen, nach den Situationen in denen die Götter dargestellt wurden, nach dem wechselnden Stilgefühle der verschiedenen Perioden und nach dem ungleichen künstlerischen Vermögen der späteren Bildner ohne Zweifel zeigen.

Kehren wir nun aber noch ein Mal insbesondere zu dem künstlerischen Charakter der Götterbilder des Phidias zurück, so gilt es zu betonen, daß in ihnen zu der oben hervorgehobenen Großheit und Erhabenheit sich zunächst noch Anmuth und Schönheit gesellt, welche nicht sowohl nur an seinen Statuen der Aphrodite und der lemnischen Athena bewundert wurde, sondern nach ausdrücklicher Erklärung auch an seinem Zeus. Es ist das nicht jene Schönheit, welche den Gegensatz zum Häßlichen bildet, diese versteht sich von selbst, sondern eine specifische Schönheit der Form, die für sich Bedeutung hat, auch abgesehen von dem in ihr ausgesprochenen Inhalt, eine Schönheit, die bei aller Großartigkeit anmuthig sein kann, diejenige, welche Homers Poesie im höchsten Grade besitzt, nächst ihr z. B. die des Sophokles, die aber der herben Erhabenheit des Aeschylos meist abgeht. Diese formale Schönheit, welche an sich unser Wohlgefallen erregt, so sehr sie auch Darstellungsmittel des Gedankens ist, beruht bei Phidias hauptsächlich auf dem zweiten Grundelemente seiner Kunst, welches die alten Zeugnisse neben der Großartigkeit, Erhabenheit und Würde und als deren Ergänzung hervorheben. Dies ist die Genauigkeit und Naturwahrheit der Formgebung, durch welche die Plastik vor jener mißverständlichen und schwächlichen Idealität bewahrt wird, die, um ein berühmtes Wort Winckelmanns zu brauchen, „von der Materie nur eben so viel zu ihren Werken hinzunimmt, wie nöthig ist, um ihre Gedanken auszudrücken". Das widerstreitet der Plastik, die materiell und im Materiellen schaffen, die das Materielle durchgeistigen soll, aber nie von demselben abstrahiren kann. Die Malerei mag unheimliche Geistergewalt durch riesige Schattengestalten der Phantasie vorgaukeln, die Plastik kennt dergleichen nicht, sie soll auch nie versuchen, dergleichen selbst nur anzustreben. Das hat Phidias gelehrt, der mit dem höchsten geistigen Inhalt die vollendet schärfste, wahrste Form verband, jene lebendige und gesunde Naturwahrheit, welche den Körper in der That allein zum würdigen und ausreichenden Organ eines großen Geistes macht. Eine solche Naturwahrheit ist nun aber wieder durch eine feine Durchbildung des Formellen, durch Schärfe in der materiellen Ausführung bedingt und allein möglich, und hier ist es, wo Phidias' Meisterschaft als Ciseleur an seinen Erzbildern sich in ihrer ganzen Bedeutung offenbart haben wird.

Um uns jedoch über das Verhältniß des Idealismus und Naturalismus zu einander zur völligen Klarheit der Überzeugung zu führen, bedarf es eines eingehenden Studiums der Bildwerke vom Parthenon, in denen idealer Inhalt mit höchster und lebensvollster Naturwahrheit der Form sich untrennbar verbindet und verschmilzt, und welche überhaupt als die einzigen Monumente zu gelten haben,

welche im Stande sind, uns den Kunstcharakter des Phidias in seiner vollen Eigenthümlichkeit, genauer, als dies aus den Berichten und Urteilen der Alten möglich ist, zu vergegenwärtigen. Da sich indessen die Bildwerke des Parthenon nicht füglich getrennt von den anderen, dieser Periode angehörenden architektonischen Sculpturen Athens behandeln lassen, so wird es gerathen sein, ehe zu ihrer Betrachtung übergegangen wird, das zusammenzustellen was wir von der attischen Künstlergeschichte dieser Zeit und von den Künstlern wissen, welche mit Phidias in mehr oder weniger nahe Berührung gekommen sind.

Drittes Capitel.

Schüler und Genossen des Phidias.

So groß und tiefgreifend der Umschwung sein mußte, den Phidias in der Kunstentwickelung hervorbrachte, indem er, alle früheren Anläufe und die Resultate aller bisherigen Strebungen zusammenfassend, zur vollendeten Meisterschaft durchdrang, so dürfen wir doch behaupten, daß seine Einwirkung schwerlich so ausgedehnt und so nachhaltig gewesen wäre, wie sie in der That war, wenn nicht der Kreis von Schülern und Genossen, welcher sich mehr oder weniger nahe um den Meister schloß, Männer von der hervorragendsten Begabung umfaßt hätte, vollkommen fähig, die in Lehre und Vorbild ihnen werdenden Anregungen in freiem Schaffen im Geiste des Meisters zu verwerthen. Diese Schüler und Genossen des Phidias sind es gewesen, durch deren Hilfe der Meister seiner Thätigkeit, den in letzter Instanz von ihm ausgehenden Schöpfungen die Ausdehnung geben konnte, welche dem aller Orten erwachenden Bedürfniß genügte, diese Schüler und Genossen haben die Kunst des Phidias weithin durch Griechenland verbreitet, sie haben deren große Principien verallgemeinert und durch eine feste Tradition auch der folgenden Zeit überliefert, die stark und groß genug dastand, um auch nach den Erschütterungen in Griechenlands dreißigjährigem peloponnesischem Kriege die Grundlage für die neuerwachende attische Kunst zu werden. Wohl ist es wahr, daß Phidias' Kunst ein nothwendiges Product der großen Zeit Griechenlands gewesen ist, wohl dürfen wir glauben, daß auch ohne Phidias' Auftreten die griechische Plastik sich zu reiner Schönheit erhoben haben würde; je deutlicher wir es aber vor Augen sehn und verfolgen können, wie die erhabenen Gedanken und die hohe Idealität von Phidias' Werkstatt aus sich über Griechenland verbreitet haben, desto mehr sind wir berechtigt anzunehmen, daß diese Richtung des Schaffens erst dadurch im vollsten Sinne volksthümlich und Gemeingut der Nation geworden, daß Phidias' Schüler sie weiteren und immer weiteren Kreisen vermittelten. Je bedeutender demnach die Schüler und Genossen des Phidias für die gesammte Entwickelung der griechischen Plastik dastehen, um so wichtiger wird es für uns, diese Männer, welche gewöhnlich von dem Glanze des phidias'schen Namens überstrahlt, nicht so gewürdigt werden, wie sie es verdienen, näher kennen zu lernen.

Unter diesen großen Künstlern stehen namentlich zwei als durchaus ebenbürtige Nebenbuhler neben einander, so daß es schwer wird zu sagen, welchen

von ihnen, Alkamenes den Athener, oder Agorakritos den Parier, man an erster Stelle nennen soll. Dennoch erscheint Alkamenes als der umfassender und reicher begabte, er ist es, der in mehren Stellen alter Schriftsteller, in denen die Sterne erster Größe zusammen genannt werden, neben Phidias und Praxiteles als Dritter erscheint, und dem Pausanias (5, 10, 8) gradezu den zweiten Platz nach Phidias anweist. So möge er denn den Reigen eröffnen.

Alkamenes wird von Plinius (36, 16. SQ. Nr. 808) Athener genannt und diese Angabe bestätigt derselbe an einer andern Stelle (36, 17. SQ. Nr. 808 Anm.) durch die Erzählung von einem Wettstreite zwischen Alkamenes und Agorakritos, in welchem die Athener für den erstern als ihren Landsmann gegen den letztern als Fremden (Parier) Partei ergriffen hätten. Dagegen bezeichnet Suidas (SQ. Nr. 809) Alkamenes als Lemnier und Tzetzes in Übereinstimmung damit (SQ. Nr. 810) allgemeiner als „Insulaner". Beide Angaben lassen sich leicht vereinigen und sind längst vereinigt worden, und zwar dahin, daß Alkamenes in einer attischen und mit dem attischen Bürgerrecht ausgestatteten Colonisten-(Kleruchen-)Familie auf Lemnos geboren wurde. Fraglich kann nur sein, ob man dieser lemnischen Geburt eine Bedeutung für die stilistische Entwickelung des Künstlers beizulegen habe, oder ob man die attische Abstammung und den langen Aufenthalt des Alkamenes in Attika betonend, ihn als einen in der Hauptsache rein attischen Künstler aufzufassen berechtigt sei. Denn daß Alkamenes, man möge von den gleich zu erwähnenden Zeugnissen das eine oder das andere geltend machen, jedenfalls jung nach Athen gekommen ist, kann nicht bezweifelt werden, und daß er einen bedeutenden, wahrscheinlich sogar den bedeutendsten Theil seines Lebens in Athen zugebracht habe, geht daraus hervor, daß Plinius sagt, von seinen Werken seien viele in Athen in verschiedenen Tempeln, was durch die Werke selbst bestätigt wird, von denen 7 (SQ. Nr. 1—7) in Athen nachweisbar sind, während sich nur 3 außerhalb Athens befanden (Nr. 8—10), von denen aber wiederum nur eines, die westliche Giebelgruppe in Olympia (und auch von dieser würde sich dies noch bezweifeln lassen, s. Cap. XIII) außerhalb Athens gearbeitet worden sein muß. Von einem Werke, der einzigen Erzstatue des Enkrinomenos (Nr. 11) kennen wir den ursprünglichen Aufstellungsort nicht.

Was nun Alkamenes' Chronologie anlangt, so erscheint er bei Plinius (34, 49. SQ. Nr. 811) in Ol. 83 (448—444) als Rival (aemulus) des Phidias, aber freilich zusammen mit Kritios und Nesiotes, von denen wir wissen (s. oben S. 118), daß sie ihre Tyrannenmörder in Ol. 75, 4 (476), also 24—28 Jahre früher machten, und mit Hegias, den wir als den ersten Lehrer des Phidias kennen (oben a. a. O.). Mit dieser wenigstens dem Datum nach etwas problematischen Angabe stimmt das Geschichtchen von einem Wettstreite des Phidias und Alkamenes bei Tzetzes (SQ. Nr. 810), das ziemlich albern klingt, obgleich ihm Brunn (Künstlergesch. I, S. 195) einen Kern von Wahrheit zuerkennt und es neuerdings (die Sculpturen von Olympia II, S. 466) sehr ernsthaft nimmt. Pausanias nennt 5, 10, 8 (SQ. Nr. 825) Alkamenes nur ganz allgemein Phidias' Zeitgenossen, an einer andern Stelle aber (9, 11, 6. SQ. Nr. 823) bezeugt er uns, daß Alkamenes noch nach Ol. 94, 2 (402 v. u. Z.), nach der Vertreibung der s. g. 30 Tyrannen für Thrasybulos und seine Genossen thätig war. Dies einzige ganz positive Datum aus dem Leben des Alkamenes ist von Ol. 83 (448—444) um ganze 46 resp. 42 Jahre verschieden und man sieht daraus, daß es mit der Rivalität zwischen Alkamenes und

Phidias in Ol. 83 seine eigenthümliche Bewandtniß haben muß und daß Alkamenes, wenn man ihm, als er sein letztes uns bekanntes Werk arbeitete, nicht ein ganz abnormes Alter zuschreiben will, 42—46 Jahre früher ein noch recht junger Mann gewesen sein muß.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Chronologie des Alkamenes wegen seines Verhältnisses zu Phidias. Es ist oben (S. 248 f.) gesagt worden, daß wir weder das Geburts- noch das Todesdatum des Phidias kennen; aber selbst wenn wir das Jahr Ol. 87, 1 (432/1) als dasjenige betrachten, in welchem der olympische Zeus begonnen, nicht vollendet wurde, steht es fest, daß Phidias sich vor 438 am Schilde der Parthenos als kahlköpfigen Alten (*πρεσβύτης φαλακρός*) dargestellt hatte, daß also das Äußerste geschieht, wenn man mit Brunn (Sculpt. v. Ol. II, S. 464) Phidias noch 6—10 Jahre nach 432/1, d. h. 12—16 Jahre nachdem er ein kahlköpfiger Alter war, thätig sein läßt. Aber auch so noch liegt das jüngste Datum des Alkamenes (402) um 20—24 Jahre diesseits des möglichen jüngsten Datums des Phidias. Mit diesen Daten aber verträgt sich offenbar viel besser, als die Nachricht von einer Nebenbuhlerschaft des Alkamenes und Phidias in Ol. 83 (448—444) die andere an zwei Stellen des Plinius (36, 16 u. 34, 72. SQ. Nr. 808 u. 826) von einer Schülerschaft des Alkamenes bei Phidias, eine Nachricht, welche Plinius an der erstern Stelle mit Nachdruck ausspricht: Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit (Phidias) in primis nobilem und welche in gewissem Sinn auch noch durch die andere (ebendas.) bestätigt wird, daß an Alkamenes' Aphrodite Phidias die letzte Hand gelegt habe. Nun hat dies Brunn (a. a. O. S. 467) dadurch mit der von ihm angenommenen Rivalität des Alkamenes und Phidias in Ol. 83 und einer frühern selbständigen Thätigkeit des Erstern zu vereinigen gesucht, daß er eine späte Schülerschaft des Alkamenes bei Phidias annimmt und sich ein Leben des Alkamenes folgendermaßen construirt: der geborene Lemnier sei als junger Mann Ol. 84 oder 85 nach Olympia gekommen und habe dort im „nordgriechischen“ Stile die westliche Giebelgruppe des Zeustempels gearbeitet, dann erst sei er nach Athen gegangen und habe dort im Wettstreite mit Phidias (den freilich Plinius schon in Ol. 83 ansetzt!) eingesehn, was für ein Pfuscher er im Grunde genommen noch sei; er habe deswegen sich nun in Phidias' Lehre gethan, ähnlich wie im 16. Jahrhundert mancher ältere Künstler sich zu Raffael nach Rom begeben habe. Es ist aber nicht bekannt, daß Raffael der Lehrer eines dieser älteren Künstler genannt wird, und es muß alles Ernstes bezweifelt werden, daß Plinius ein Verhältniß wie das von Brunn ersonnene mit den Worten bezeichnen konnte: Alcamenen, quod certum est, docuit Phidias.

Zu seiner durchaus nicht wahrscheinlichen Construction des Lebens des Alkamenes aber ist Brunn auf einem Wege gekommen, dessen Darlegung hier in keiner Weise vermieden werden kann. Schon im Jahr 1876 und noch ehe die Giebelsculpturen von Olympia bekannt waren, hat er in einem Aufsatze: Paeonios und die nordgriechische Kunst[27]) für den aus Mende in Thrakien gebürtigen Paeonios einen eigenen, nordgriechischen Stil in Anspruch genommen, welchen er auf Grund der oben S. 156 f. besprochenen kleinen Anzahl von Sculpturen aus nordgriechischen Ländern und einigen Münzen dieser Gegenden als malerisch-decorativ zu charakterisiren versuchte. Als dann 1877 die Nike des Paeonios (unten Cap. XIII) und die Ostgiebelgruppen des Zeustempels bekannt worden waren, fand Brunn in seinem Aufsatze: „Die Sculpturen von Olympia I.“[28]) seine Annahmen durch diese glänzend

gerechtfertigt und suchte dies in eingänglicher Analyse nachzuweisen, wobei er jede Art der Abhängigkeit der Arbeiten des Paeonios von Attika und vom Parthenon auf's bestimmteste in Abrede stellte und für die Giebelgruppe sowohl wie für die Nike ein Datum vor der Anwesenheit des Phidias in Olympia behauptete. Auf die Nike und ihr Datum so gut wie auf den Stil der Giebelgruppen des Zeustempels soll weiterhin zurückgekommen werden. Nach einem weitern Jahre, 1878, waren nun auch große Theile der westlichen Giebelgruppe (von Alkamenes) bekannt geworden und es mußte jetzt auch mit diesen gerechnet werden. Da stellte sich denn eine so große Stilverwandtschaft zwischen Ost- und Westgiebel heraus, an welcher die von Brunn nicht immer mit Recht hervorgehobenen kleinen Verschiedenheiten einzelner Figuren nichts ändern, daß es nun galt, entweder die nordgriechische Hypothese aufzugeben, oder Alkamenes in seiner Arbeit am Westgiebel ebenfalls zum Nordgriechen zu stempeln. Und dies Letztere hat denn Brunn auch in dem Aufsatze „Die Sculpturen von Olympia II.“[29]) nicht zu thun versäumt und ist so zu der oben angegebenen Construction des Lebens des Alkamenes und zu der Behauptung der Unabhängigkeit auch des Westgiebels von attischer Kunst und von den Parthenonsculpturen sowie zu der Hinaufdatirung der Giebelgruppe in Ol. 84 oder 85 gelangt.

Die Berechtigung der Brunn'schen Behauptungen über Stil und Datum der Giebelgruppen von Olympia und ihr Verhältniß zu den Parthenonsculpturen muß selbstverständlich an den Monumenten selbst nachgeprüft werden, was seines Ortes (Cap. XIII) geschehn soll; hier kann ich nur vorweg meine Überzeugung aussprechen, daß sich die compositionelle Abhängigkeit des Westgiebels von Parthenonsculpturen auf einigen Punkten zur Evidenz beweisen läßt, was in gewissem Sinn auch vom Ostgiebel gilt, daß die Giebelgruppen in Olympia jünger sind, als die Parthenonsculpturen und daß die Art, wie die olympischen Sculpturen ausgeführt sind, mit dem Stil der Meister Paeonios und Alkamenes nicht das mindeste zu thun hat. Und danach stellt sich für mich der Lebenslauf des Alkamenes vielmehr so: geboren in einer attischen Familie auf Lemnos kam er als ein junger Mann, möglicherweise schon Ol. 83 nach Athen, wo er sich regelrecht in Phidias' Lehre begab. Mit diesem ging er nach Olympia, wo er die westliche Giebelgruppe mit mancherlei Reminiscenzen der Parthenonsculpturen componirte; nach Phidias' Tode aber kehrte er nach Athen zurück, wo er nun seine Hauptthätigkeit, als der nach Phidias berühmteste Meister, entfaltete und diese bis wenigstens 20 Jahre nach Phidias' Tode fortsetzte.

Unter seinen Werken, für welche eine sichere chronologische Anordnung außer so weit sich eine solche aus dem Vorstehenden ergiebt, kaum möglich ist, obgleich es wahrscheinlich ist, daß die meisten seiner Tempelbilder in seine spätere Zeit fallen, als er nach Phidias' Tode an der Spitze der attischen Künstlerschaft stand, unter diesen Werken nehmen die Götterbilder fast noch ausschließlicher als bei Phidias die erste Stelle ein; eine einzige Athletenstatue, ein Pentathlos (Fünfkämpfer) von Erz, der übrigens den Beinamen „des Mustergiltigen“ (ἐγκρινόμενος) erhielt, steht wenigen Heroendarstellungen und einer Reihe bedeutender Tempelstatuen gegenüber, unter denen mehre Gottheiten vielleicht zum ersten Male von Alkamenes im Geiste der neuen Periode gestaltet worden sind. Dies ist freilich wohl kaum anzunehmen bei seinem am häufigsten erwähnten und vielleicht, wenn die Angabe von Phidias' Beihülfe wahr ist, frühesten Werke, einer „in den Gärten“

(ἐν κήποις) in Athen aufgestellten Aphrodite von Marmor; denn wenngleich dieser Statue der Beiname Urania, aus dem man auf eine Wiederholung des Idealtypus schließen könnte, den Phidias gebildet, nur irrigerweise beigelegt wird, so sind wir doch durchaus nicht im Stande zu sagen, worin das Werk des Alkamenes, worin seine Auffassung der Göttin sich von der seines Meisters unterschied, und ob Alkamenes in irgend einer Weise über Phidias hinausgegangen sei [30]. Denn Angaben über die Composition der Statue fehlen uns ganz, und das Lob, welches derselben mehrfach ertheilt wird, bezieht sich, auch wo es nicht ganz allgemein gehalten ist, auf eine große Schönheit und Vollendung einzelner Formen. Besonders gerühmt werden am Kopfe sowohl der ganze Umriß in der Vorderansicht als insbesondere die Wangen, an den Armen der feine Rhythmus der Handwurzeln und die Zartheit der spitz auslaufenden Finger. Vielleicht ist keine Antike besser im Stande uns den Sinn dieser Lobsprüche, bei denen Mancher sich an Raffael'sche Madonnenhände erinnert fühlen mag, lebendig zu machen, als die eherne Athena Agoraea, früher in den Uffizien, jetzt im Museo Etrusco in Florenz [31]), deren ruhig declamirend und demonstrirend vorgestreckte rechte Hand sowohl in den Formen, wie namentlich in der Bewegung der Finger und des schlank zurückgebogenen Handgelenkes kaum ihres Gleichen hat. Auf das Geistige und den idealen Gehalt der Aphrodite des Alkamenes läßt dies Zeugniß gleichwohl keinen Rückschluß zu. Noch weniger genau sind wir über eine zweite Darstellung derselben Göttin unterrichtet, wir wissen nur, daß Alkamenes mit dieser Statue über seinen Mitschüler Agorakritos siegte, obwohl dem Letztern bei diesem Werke Phidias selbst geholfen haben soll. Auch mit zwei Bildern der Athena, deren eines freilich eben so zweifelhaft ist, wie dasjenige des Phidias, gegen welches es im Wettstreit unterlegen sein soll, während das andere, aufgestellt im Heraklestempel in Theben als Weihgeschenk des Thrasybul und der Athener nach Vertreibung der sogenannten 30 Tyrannen, die Göttin in der Gruppirung mit Herakles zeigte, — auch mit diesen Arbeiten scheint Alkamenes nicht grade neue Bahnen betreten, sondern dem von Phidias aufgestellten Typus wesentlich nachgeschaffen zu haben. Wenigstens wissen wir nichts vom Gegentheil. Originell dagegen tritt sein Talent auf in der Bildung der Hekate, des Ares, des Hephaestos, des Asklepios und des Dionysos. Die Hekate, welche in Athen auf dem großen thurmartigen Strebepfeiler der südlichen Burgmauer, welcher auch den Tempel der sogenannten Nike Apteros trug, und zwar nach Pausanias' (2, 30, 2. SQ. Nr. 817) Zeugniß „neben", also nothwendig südlich neben diesem aufgestellt war und daher den Namen der Hekate „auf dem Thurm" (ἐπιπυργιδία) erhalten hat, bildete zuerst Alkamenes dreigestaltig, wie sie als Herrscherin in den drei Reichen der Natur, im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt galt; d. h. wenn wir uns durch erhaltene Bildwerke [32]), welche mit Pausanias' Ausdruck übereinstimmen, leiten lassen dürfen, in drei mit dem Rücken gegen einander gestellten, an einen Pfeiler gelehnten Gestalten. In Beziehung auf die reine Darstellung des Ideals wichtiger als diese hauptsächlich vom Cultus in seiner speciellen Geltung vorgezeichnete, also wenigstens in gewissem Sinne nicht künstlerisch freie Schöpfung, sind die übrigen oben genannten Götterbilder des Alkamenes. Leider besitzen wir von keinem derselben eine Beschreibung, welche uns in den Stand setzen könnte, deren Nachbildungen in erhaltenen Kunstwerken zu suchen, oder vermuthete Nachbildungen als solche zu erweisen. Nur von dem Bilde des Dionysos von Gold und Elfenbein, welches dieses Gottes Tempel in den

s. g. Limnae schmückte, dürfen wir glauben in den in allen Hauptsachen constanten Typen athenischer Silber- und Erzmünzen, von welchen Fig. 57 je ein Beispiel giebt, ein Abbild zu besitzen[33]), welches in mehr als einer Beziehung von Bedeutung ist.

Der Gott ist, im Anschluß an den in der ältern Kunst üblichen Typus, bärtig gebildet, nicht als der jugendlich weiche Weingott, was für ein Tempelbild nicht

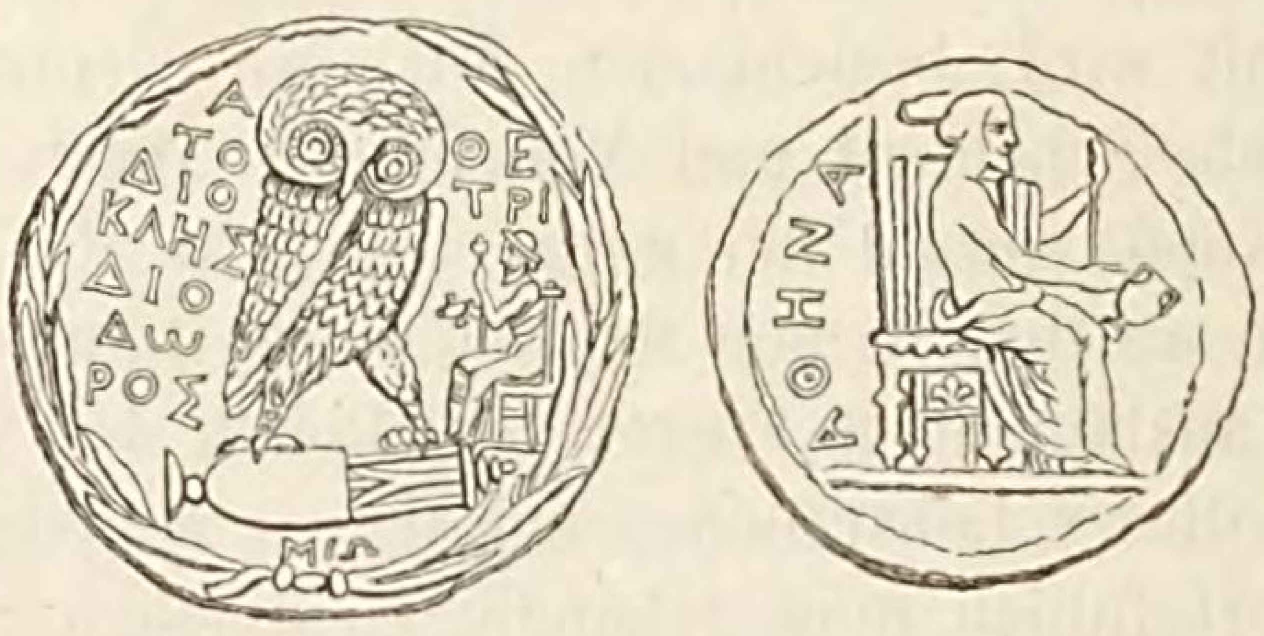


Fig. 57. Athenische Münzen mit Alkamenes' Dionysos.

auffallen oder anstößig erscheinen kann, wenngleich Dionysos, am Parthenon (wahrscheinlich im Ostgiebel, sicher im Friese der Cella) bereits in jugendlicher Gestalt, wenn auch nicht in derjenigen der spätern Kunst erscheint; ist doch auch der Zeus in Olympia bei weitem strenger componirt, als derjenige im Parthenonfriese. Der Dionysos des Alkamenes ist mit einem weiten Himation bekleidet, wie dies einem Goldelfenbeinbilde ziemt; er thront, und zwar in einer dem Zeus des Phidias in mehrfachem Betracht verwandten Stellung, welche zu wiederholen einem Schüler des großen Meisters nahe liegen mußte; es ist ein Bild voll feierlichen Ernstes, das den großen Gott des Segens vergegenwärtigt, der seinen Becher nicht hält um aus ihm zu trinken, sondern um den Menschen seine Gabe darzubieten. Dies Alles stimmt mit dem zusammen, was wir bei Alkamenes erwarten dürfen, und zugleich bestätigt es in einem bedeutenden Beispiel, daß Alkamenes ein hoch ernster und strenger, auf eine großartige Auffassung gerichteter Künstler war.

Demnächst dürfte man berechtigt sein, mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit das Ideal des Asklepios, für dessen Schöpfung durch den späten pergamenischen Künstler Phyromachos man nichts als die allerunzulänglichsten Gründe angeben kann, auf das Tempelbild dieses Gottes von Alkamenes in Mantineia (Pausan. 8, 9, 1. SQ. Nr. 824) zurückzuführen, und zwar deshalb, weil das Ideal des Asklepios wesentlich als eine geistreiche Umbildung des von Phidias ausgeprägten Zeusideales erscheint, eine Umbildung, welche unter Beibehaltung der meisten charakteristischen Formen doch vermöge der Herabsetzung derselben auf ein reiner Menschliches die Hoheit des Weltregierers durch die herzliche Milde und Klugheit des hilfreichen Heilgottes zu ersetzen weiß. Ein solches Anlehnen an die Schöpfung des Meisters und zugleich eine solche feine und geistreiche Umgestaltung derselben dürfen wir Alkamenes wohl zutrauen und ein solches Festhalten des Zeustypus, der ja an sich nicht im Wesen des Asklepios nothwendig begründet ist, am ehesten von einem Schüler des Phidias erwarten. Und da wir nun endlich wissen, daß spätere Meister, wie z. B. Praxiteles, den Heilgott jugendlich auffaßten, also seinen Typus wesentlich änderten, so haben wir wenigstens einigen Boden unter den Füßen, wenn wir es als nicht unwahrscheinlich hinstellen, daß das Ideal des zeusartig aufgefaßten, ältern Asklepios auf Alkamenes zurückgehe. In dem auf attischen Münzen[34])

vorkommenden Asklepios dürfen wir denjenigen des Alkamenes, der in Mantineia war, freilich nicht suchen; den Typus des Gottes aber, welchen wir für die Statue des Alkamenes voraussetzen müssen, zeigt derselbe.

Auch an der Ausbildung des Ideales des von nur sehr wenigen Künstlern unseres Wissens dargestellten Hephaestos werden wir Alkamenes ohne Zweifel mit Recht einen starken Antheil zuschreiben dürfen, in so fern wir überhaupt von einer festen künstlerischen Durchbildung des Typus des Feuer- und Künstlergottes nach dem Bestande der uns erhaltenen Monumente reden können[35]. An Alkamenes' Hephaestosstatue (SQ. Nr. 821/2) wird besonders der Umstand gerühmt, daß man in ihr vermöge einer sehr feinen Beobachtung des eigenthümlichen Rhythmus der Bewegung eines Hinkenden, ohne daß dadurch der Schönheit der Statue Eintrag gethan worden wäre, die für Hephaestos charakteristische Lahmheit erkannte, obwohl dieselbe ruhig auf beiden Füßen stand und bekleidet war. Etwas derartiges haben wir unter den erhaltenen Darstellungen des Hephaestos in nicht ganz seltenen kleinen Bronzen nicht, denen auch meistens die Großartigkeit göttlicher Würde abgeht, welche wir in jedem Werke der Schule des Phidias voraussetzen müssen. Zur Vergegenwärtigung dieser göttlichen Würde bei dem von allen Göttern am wenigsten erhabenen Hephaestos dürfte auf den Fries des Parthenon verwiesen werden, auf welchem der Gott mit Athena gruppirt ist, sowie auf eine Anzahl von Vasengemälden der besten Zeit, welche des Gottes Zurückführung in den Olymp darstellen. In dieser Art der Auffassung werden wir uns den Hephaestos des Alkamenes etwa zu denken haben, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß in diesen Monumenten entfernt eine Nachbildung der athenischen Tempelstatue zu erkennen sei.

Ganz unbekannt ist uns der Ares des Alkamenes (SQ. Nr. 818), und wenngleich es bei der vergleichsweise seltenen Darstellung dieses Gottes durch griechische Künstler auf den ersten Blick nahe genug zu liegen scheinen mag, einen Einfluß des alkamenischen Vorbildes in erhaltenen Statuen des Kriegsgottes zu suchen, so genügt doch nicht allein in keinem Falle die bloße Erwähnung einer Götterdarstellung durch einen großen Künstler, um uns zu berechtigen in unserem Denkmälervorrath Nachbilder aufzusuchen, sondern die erhaltenen Aresstatuen zeigen auch so wenig von dem Geiste der Kunst dieser ältern Periode, daß man schwerlich irgend einen Grund hat, sie auf ein Vorbild aus derselben zurückzuführen. Eine Hera, die Alkamenes bei Pausanias (1, 1, 5. SQ. Nr. 816) in äußerst zweifelhaften Ausdrücken beigelegt wird, ist als in der That sein Werk zu wenig sicher verbürgt, ja als solches viel zu unwahrscheinlich[36], um es nicht durchaus unfruchtbar erscheinen zu lassen, über sie und ihr etwaiges Verhältniß zu der Hera des Polyklet Erörterungen anzustellen. Wenn endlich die Vermuthung ausgesprochen worden ist[37], daß der hier in Fig. 58 abgebildete ruhig stehende und sich zum Wurfe vorbereitende Diskobol im Vatican[38] auf den Penthathlos Enkrinomenos des Alkamenes (Plin. 34, 72. SQ. Nr. 826) zurückgehe, so kann man zugeben, daß gegen die bisher beliebte Zurückführung derselben auf ein Werk des Naukydes, eines Schülers des Polyklet, besonders der feine attische Typus der Figur und zumal des Kopfes entscheidend in's Gewicht fällt, ferner, daß es möglich ist, daß ein Penthathlos durch das Halten des Diskos, dessen Wurf neben dem des Speeres und neben dem Sprunge für das Penthathlon charakteristisch war, bezeichnet worden sei, obgleich Pausanias zwei Mal von Charakterisirung von Fünfkämpfern

durch Sprunggewichte redet, endlich, daß der vaticanische Diskobol, den Wiederholungen als auf ein bedeutendes Vorbild zurückgehend bezeichnen, und den namentlich Künstler als Musterfigur zu studiren pflegen, nicht unwürdig des Alkamenes und seines „Enkrinomenos" erscheint, ohne jedoch durch dies Alles den Beweis geführt zu finden, daß wir in ihm eine Nachbildung dieses Werkes besitzen. Jedenfalls aber verdient die Statue noch einige Worte und ihr Motiv erheischt dieselben. Die Situation ist die, welche der im myronischen Diskobol dargestellten Action unmittelbar vorhergeht, ein Praeludiren zum Abwurf, und zeigt uns den Jüngling ganz mit den letzten Vorbereitungen zur höchsten Anstrengung beschäftigt. Während er die schwere Wurfscheibe, um den rechten Arm nicht zu ermüden, noch in der linken Hand hält, sucht er mit dem rechten Fuße, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein zu tragen haben wird, einen festen Stand zu gewinnen und greift mit den energisch gekrümmten Zehen gleichsam in den Boden. Den rechten Arm hat er im Ellenbogen halb erhoben, die Finger der rechten Hand sind, jeder einzeln anders gekrümmt (ergänzt, aber nach sicheren Spuren richtig), halb zusammengeschlossen, halb geöffnet. Die Stellung dieses Armes und dieser Hand mißversteht man, so lange man sie als ruhend betrachtet; es gilt nicht ein fingerndes Abzählen der Entfernung des Zieles, auf welches der in kurzer Entfernung auf den Boden gehende Blick nicht gerichtet ist, auch handelt es sich nicht um eine „unwillkürliche Geberde, als wolle der Jüngling sich mit dieser zu größerer Aufmerksamkeit ermahnen" oder um „einen unwillkürlichen, sinnlichen Ausdruck des ihn beschäftigenden Gedankens, einen unbewußten Monolog", sondern Arm und Hand sind in Bewegung zu denken und zwar in sehr bewußter Weise und zu einem sehr nahe liegenden Zweck. Der Arm wird gestreckt und gehoben, die Finger spielen um die Elasticität zu prüfen und gleichsam den günstigsten, eben erschienenen Augenblick herauszufühlen, wo die Kraft am meisten gesammelt, die Muskelspannung die frischeste, der Griff der sicherste ist; einen Augenblick weiter und die Wurfscheibe geht hoch nach vorn erhoben, wie dies Vasenbilder vergegenwärtigen, mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Handlung, wie wir sie aus Myrons Diskobol kennen, beginnt. Die Meisterlichkeit in der Darstellung dieses schwebenden Momentes bei aller scheinbaren Ruhe ist allgemein empfunden worden; und in der That muß man gestehen, daß wir nicht allein eine trefflich angelegte und durchgebildete körperliche Handlung vor uns haben, sondern daß eine tiefere seelische Empfindung, Eifer, Spannung



Fig. 58. Diskobol vielleicht nach Alkamenes.

das Werk belebt und nach dieser Richtung hin über den stark bewegten und in der Bewegung aufgehenden myronischen Diskoswerfer erhebt. Kehren wir aber zu Alkamenes zurück, so werden wir freilich nach dem oben Gesagten darauf verzichten müssen, die meisten Idealtypen, welche dieser Künstler schuf, und ihre eigenthümlichen Vorzüge nachzuweisen; dennoch bleibt als sicheres Ergebniß einer Betrachtung dieser ansehnlichen Reihe von Götteridealen stehn, daß Alkamenes ein mit Phantasie begabter, geistig regsamer, ernstgestimmter, dabei hoher Schönheit und feiner rhythmischer Bewegung fähiger, also formvollendeter Künstler war, ein echter und würdiger Schüler und Nachfolger des großen Phidias, den Quintilian mit diesem zusammen und Polyklet gegenüber nennt in Betreff der Großheit und des Gewichtes. Auf die von Alkamenes componirte westliche Giebelgruppe des Zeustempels in Olympia, welche wir nach dem neuesten Stande der Ausgrabungen fast vollständig zu übersehn vermögen, wird in einem spätern Capitel zusammen mit der östlichen von Paeonios von Mende zurückgekommen werden.

Hiermit aber verlassen wir Alkamenes, indem wir es verschmähen, die von einer Seite behauptete Möglichkeit, daß er der Urheber des Frieses von Phigalia sei, zu benutzen, um diesem Friese einen Meister und dem Alkamenes noch ein bedeutendes Werk zuzuweisen. Eben so wenig liegt ein haltbarer Grund vor, die Balustradenreliefe des Niketempels mit Alkamenes in Verbindung zu bringen. Wir wenden uns deshalb seinem Nebenbuhler Agorakritos zu.

Agorakritos war gebürtig von Paros; seine Zeit, d. h. sein Altersverhältniß zu Phidias und Alkamenes ist nicht überliefert, wir wissen nur, daß er in einem besonders vertraulichen Verhältniß zum Meister stand, der ihm mehre Werke seiner eigenen Hand mit der Erlaubniß geschenkt haben soll, seinen, des Agorakritos, Namen darauf zu setzen, sowie er ihm bei der Aphrodite half, die trotzdem gegen die Concurrenzstatue des Alkamenes unterlag. Aus diesem Umstande erklärt es sich, daß bei mehren Werken die Alten schwankten, ob sie dieselben dem Agorakritos oder dem Phidias zuschreiben sollten. Das müssen offenbar Statuen gewesen sein, welche Agorakritos' Namen trugen, in denen man aber die Hand des Phidias zu erkennen glaubte; so z. B. eine Statue der Göttermutter im Metroon zu Athen. Demgemäß werden uns nur zwei Werke als unbezweifelt von Agorakritos stammende angeführt, nämlich zwei Erzstatuen der Athena Itonia und des Zeus im Tempel der Athena zu Koroneia. Beide Gottheiten gehören zu denen, deren Typus von Phidias in ganz besonderem Maße durchgebildet ist; dennoch können wir wenigstens für den hier in Rede stehenden Zeus nachweisen, daß er eine wichtige Modification des von Phidias geschaffenen Ideals darstellte, und Ähnliches werden wir für die Athena mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen dürfen. Während nämlich der Zeus des Phidias, wie wir gesehen haben, den Gott in der reinsten Verklärung des milden und friedenvollen Himmelsgottes charakterisirte, wird derjenige des Agorakritos, den Pausanias (SQ. Nr. 830) Zeus nennt, von Strabon (das. Anm.) gradezu als Hades bezeichnet. Schon hieraus, weiter aber aus dem Wesen des Cultus, der sich an diese Gestalten in Koroneia knüpfte, können, ja müssen wir schließen, daß Agorakritos den Gott von seiner finstern Seite als den Herrn nicht nur des Himmels, sondern auch der Erde und der Unterwelt aufgefaßt hatte, so daß man ihn mit dem Herrscher der Todten verwechseln konnte. Sind wir nun auch nicht im Stande mit voller Sicherheit nachzuweisen, welche Mittel

der Künstler anwendete, um seinen finstern, chthonischen Zeus zu charakterisiren, so genügt die Thatsache, daß er dies gethan, um seine künstlerische Selbständigkeit zu erweisen. Eine Gemme der florentiner Sammlung, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 226 stellt allerdings, wie auch schon von Andern bemerkt worden ist[39]), den Zeus-Hades und die Athena-Itonia von Koroneia dar und mag der Siegelstein eines Mannes eben dieser Stadt gewesen sein, der sich seine heimischen Hauptgötter in einer bedeutsamen Handlung in Stein schneiden ließ. Wenn dem so ist, so liegt es auch nicht eben fern, anzunehmen, daß der Steinschneider sich bei seiner Darstellung mehr oder weniger genau an die Statuen des Agorakritos gehalten hätte, was freilich nicht von der, augenscheinlich für den Stein selbst erfundenen Composition gesagt sein soll, als vielmehr von dem Typus der Gottheiten, den man hiernach immerhin benutzen mag, um sich von der Schöpfung des Agorakritos eine wenigstens allgemeine Vorstellung zu machen. Bei dem berühmtesten und vorzüglichsten Werke des Künstlers, der Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus, wird wiederum von nicht wenigen alten Zeugen Phidias als der eigentliche Urheber genannt, und obgleich einige Fragmente desselben, Stücke des Gewandes, erhalten sind, können wir über dessen Gesammtgestalt und geistige Auffassung nicht viel mehr sagen, als daß die Statue ein angeblich 15 Fuß hohes, streng aufgefaßtes Götterbild war. Auf dem Haupte trug die Göttin einen sogenannten Stephanos, d. h. einen in gleicher Höhe den Kopf umgebenden verhältnißmäßig hohen Reifen, auf welchem Hirsche und Siegesgöttinnen symbolischen Bezugs in Relief gebildet waren, in der einen Hand hielt sie einen Apfelzweig, in der andern eine Schale; auf der reichverzierten Basis war der Mythus von Helenas Übergabe an Leda durch Nemesis dargestellt, indem die Sage benutzt war, in welcher Nemesis die eigentliche Mutter, Leda nur die Amme und Pflegerin der Helena genannt wird[40]). Theile dieser Basis will noch Leake (Demen v. Attika S. 119) gesehn haben, die aber neuerdings nicht mehr aufzufinden gewesen sind[41]). Da wir über das eigentlich Charakteristische dieser Nemesisstatue des Agorakritos nicht unterrichtet sind, so muß hier auf eine, kunstgeschichtlich nur sehr mittelbar zu verwerthende, kunstmythologische Abhandlung über die Darstellungen und das Ideal der Nemesis unter Verweisung auf eine Abhandlung Zoëga's, in dessen von Welcker herausgegebenen Aufsätzen S. 32 ff. und die Beilagen[42]) verzichtet werden. Nur das mag noch bemerkt sein, daß Varro bei Plinius (SQ. Nr. 834) diese Nemesis für das beste Werk der griechischen Kunst hielt, sowie auch die Anekdote, diese Nemesis sei mit Veränderung der Attribute aus der von Alkamenes besiegten Aphrodite hervorgegangen, deshalb erwähnenswerth ist, weil derselben innere Wahrscheinlichkeit um so weniger abgeht, je näher die Ideale der Nemesis und der Aphrodite Urania einander thatsächlich stehn. Die andere Anekdote, nach der diese Nemesis aus einem Marmorblocke gemacht sein soll, den die Perser mit sich brachten, um aus ihm ein Siegeszeichen über Griechenland zu verfertigen, und den sie bei ihrer schmählichen Niederlage und Flucht zurücklassen mußten, enthält dagegen nichts als einen witzigen Einfall, den mehre Epigramme behandeln, und dessen Pointe darin liegt, daß das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde erscheint. — Die uns überlieferten Nachrichten über Agorakritos reichen in keiner Weise hin, um uns zu einem Urteil über seinen Kunstcharakter und seine eigenthümlichen Vorzüge zu befähigen; daß aber Agorakritos ein hochbegabter Künstler gewesen sein muß, dürfen wir wohl aus Phidias' Neigung

zu ihm schließen, und daß er der idealen Richtung des Meisters folgte, bezeugen uns auch seine wenigen Werke, von denen wir Kunde haben.

Als dritter Schüler und Genoß des Phidias ist nach Plinius (SQ. Nr. 844) Kolotes zu nennen, gebürtig aus Heraklea oder, nach den besten antiken Forschern, aus Paros, also Landsmann des Agorakritos. Sein Jugendlehrer scheint nach Pausanias (SQ. Nr. 845) ein sonst ganz unbekannter Pasiteles gewesen zu sein, der nicht mit einem andern Pasiteles aus Pompeius' Zeit zu verwechseln ist; später wandte er sich Phidias' Werkstatt zu und wurde des Meisters Gehilfe bei dem Zeus in Olympia, vielleicht wegen besonderer Geschicklichkeit in der Goldelfenbeintechnik, auf die wir schließen dürfen, weil auch bei seinen übrigen Werken Kolotes nur Gold und Elfenbein in Anwendung brachte. Diese anderen Werke, von denen wir Kunde haben, waren eine Athena auf der Burg von Elis, deren Helmschmuck ein Hahn, der streitbare Vogel war, und deren Schild inwendig von Panaenos bemalt wurde, ein Asklepios bei Kyllene in Elis und der mit Reliefen geschmückte Tisch in Olympia, auf den die mit goldenem Messer abgeschnittenen Siegerkränze vor der Statue des Zeus niedergelegt wurden. In der Athena schließt sich offenbar Kolotes dem Vorbilde des Phidias an; den Asklepios nennt Strabon (SQ. Nr. 843) ein bewunderungswürdiges Werk, so daß man geneigt sein könnte, das Asklepiosideal auf Kolotes zurückzuführen. Ob es von ihm oder von Alkamenes früher oder vollendeter ausgeprägt worden, können wir nicht entscheiden; so oder so aber würde dieser Typus der ältern attischen Schule angehören, und das ist das Einzige, worauf in dieser Frage Gewicht zu legen ist. Die Reliefe an dem Tische zu Olympia werden wir uns um den Rand der dicken Platte umlaufend, nicht auf dieser selbst, zu denken haben, denn es werden in der Beschreibung vier Seiten unterschieden. Daß es feiner empfunden ist, den Rand einer Tischplatte, gleichsam die Borde der darüber gebreiteten Decke, mit Figurenbildnerei zu schmücken, als die Fläche, wo jeder Gebrauch des Tisches das Bildwerk ganz oder theilweise verhüllen muß, ist an sich klar, dennoch aber von der neuern Kunst seit der Zeit der Renaissance nicht beachtet worden. Da die Beschreibung der koloteïschen Reliefe lückenhaft ist und aus ihr nicht ohne eine längere Auseinandersetzung ein nicht sowohl kunsthistorisches als kunstmythologisches Ergebniß abgeleitet werden kann, muß sie hier übergangen werden.

Außer diesen bedeutenden Männern, welche Phidias' Schüler heißen, sind im Zusammenhange dieses Kreises noch zwei andere Künstler zu nennen, obgleich sie zu dem großen Meister nur in einem fernern und wohl auch nur zeitweiligen Verhältnisse gestanden haben. Den einen derselben, Theokosmos von Megara, finden wir später in der Genossenschaft Polyklets wieder, während Phidias ihm bei einem in seiner Vaterstadt aufgestellten, wegen des Ausbruchs des peloponnesischen Krieges unvollendet gebliebenen Werke geholfen haben soll, eine Nachricht, die vielleicht auf den mit phidias'scher Kunstweise übereinstimmenden Charakter dieses Werkes zu beschränken ist. Es war dies nämlich ein in dem megarischen „Olympieion“ befindlicher thronender Zeus, von dem nur der Kopf in Gold und Elfenbein ausgeführt, alles Übrige aus Gyps und Thon hergestellt war. Die Notiz, daß wie die Thronlehne des Zeus in Olympia zu oberst die Gruppen der Horen und Chariten, so diejenige des megarischen die Gruppen der Horen und Moiren schmückten, in Verbindung mit der Bezeichnung des Tempels als Olympieion läßt auf eine nahe Anlehnung des Werkes des Theokosmos an dasjenige des Phidias

schließen, mit dem es auch in der Technik übereinzukommen bestimmt war. — Den zweiten Künstler, **Thrasymedes**, des Arignotos Sohn von Paros, läßt uns der Umstand hieher stellen, daß sein Goldelfenbeinbild des bärtigen Asklepios in Epidauros von einem allerdings späten Schriftsteller (Athenagoras) dem Phidias selbst zugeschrieben wird. Von der Composition dieser Statue, welche, wenn wir den Thrasymedes in diesen Kreis ziehen dürfen, das dritte Bild des Asklepios aus der Genossenschaft des Phidias sein würde, bieten uns Münzen von Epidauros, von denen Fig. 59 ein vorzügliches Exemplar [43]) wiedergiebt, eine sehr gute Anschauung. Die Statue, nach Pausanias (SQ. Nr. 853) halb so groß wie der olympische Zeus in Athen (der unter Hadrian geweiht wurde) [44]), war nach Pausanias thronend gebildet, den ärztlichen Wanderstab in der einen Hand, die andere über das Haupt der Heilschlange vorgestreckt, während ein Hund, der in der Kindheitsgeschichte des Gottes eine Rolle spielt, ihm zur Seite lag, alles Umstände, welche sich auf der Münze wiederfinden. An dem Throne waren in Relief argivischer Helden Thaten, Bellerophons Kampf mit der Chimaera und Perseus' Enthauptung der Medusa gebildet. — Endlich dürfen in diesem Kreise auch wohl mit einem Worte die Arbeiter am Friese des Erechtheions erwähnt werden, deren Namen die Baurechnung dieses Tempels auf uns gebracht hat, da diese Männer wenigstens mit den Schülern des Phidias als ihre Untergebenen, die Ausführenden ihrer Compositionen, in Berührung gekommen sind. Von ihren Arbeiten wird weiterhin die Rede sein.



Fig. 59. Epidaurische Münze mit Thrasymedes' Asklepios.

Neben der Schule und Genossenschaft des Phidias aber finden wir um diese Zeit d. h. in der 89. oder 90. Ol. (zwischen 424 u. 416) wenigstens **eine** Fortsetzung der Kunst des Kalamis in dessen Schüler, dem Athener **Praxias**, welcher die Ausführung der Giebelgruppen des Tempels in Delphi begann, die nach seinem Tode ein anderer Athener, **Androsthenes**, Schüler eines sonst unbekannten Eukadmos, vollendete. Über die Composition [45]) können wir leider nichts Genaueres feststellen, gewiß ist nur aus Pausanias' Angabe (SQ. Nr. 857), daß der vordere Giebel Apollon mit Mutter und Schwester nebst den Musen, der hintere Dionysos im Chor der Thyiaden enthielt, so daß wir hier wie in Olympia **vielleicht** eine ruhigere und eine bewegtere Composition annehmen dürfen. In den Metopen waren Kämpfe der Götter und Giganten, Thaten des Herakles und anderer Heroen (Bellerophon) in Gruppen von je zwei Figuren dargestellt, wie wir einem Chorgesange des Ion des Euripides (SQ. Nr. 859) entnehmen können.

Diese, namentlich aber die um Phidias gruppirten Künstler sind es, welche mit dem Gesammtnamen der ältern **attischen Schule** bezeichnet werden, und in ihrem Kreise hauptsächlich entstanden die in den nächsten Capiteln zu betrachtenden architektonischen Sculpturen. Nicht als ob von einer Mitwirkung an denselben diejenigen Künstler ausgeschlossen zu denken wären, welche mehr im Geiste der myronischen Kunstrichtung arbeiteten; man hat vielmehr myronischen Stil an mehr als einer der erhaltenen attischen Sculpturen wahrzunehmen geglaubt, in welchem Umfange mit Recht, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Im Ganzen aber scheint sich die an Myron sich anschließende Künstlerschaft auf anderen Bahnen bewegt zu haben, so daß es gerechtfertigt erscheint, ihr eine getrennte Betrachtung zu widmen.

Die erhaltenen Monumente Athens.

Viertes Capitel.

Andeutungen über die Gesetze der architektonischen Ornamentsculptur.

Von allen den erhabenen Meisterwerken des Phidias und der Seinen, von jenen Idealbildern, vor denen das Alterthum staunte, und welche den Namen dieser großen Künstler unsterblich gemacht haben, ist Nichts oder so gut wie Nichts auf uns gekommen, und schwerlich wird auch in Zukunft viel Bedeutendes von denselben gefunden werden. Von den Goldelfenbeinbildern sicher Nichts, schwerlich auch Etwas von den Erzstatuen; denn wegen seiner Verwendbarkeit zu anderen Zwecken ist das antike Erz während der barbarischen Zeiten des Mittelalters in ausgedehntestem Maße eingeschmolzen und verbraucht worden. Nur in Beziehung auf dies und jenes Marmorwerk der ältern attischen Schule dürfte die Hoffnung einer Wiederauffindung wohl nicht ganz aufzugeben sein, obgleich schwerlich Unverstümmeltes vom Schoße der Erde geborgen wird. Sei's damit aber auch wie es sei, dasjenige, was wir bis jetzt besitzen, wird immer die Hauptmasse unseres Denkmälerschatzes bleiben, und schwerlich werden wir aus neuen Funden mehr über Art und Kunst der Schule des Phidias lernen, als wir aus einem genauen Studium der Monumente, welche wir besitzen, zu lernen vermögen und wirklich bereits gelernt haben.

Freilich ist der auf uns gekommene Denkmälerschatz, verglichen mit dem, was jene Zeit hervorbrachte und was die Alten aus derselben besaßen, nur ein geringer Rest; freilich sind die Monumente, die wir bewundern, nur solche, von denen die alten Zeugen entweder gar keine oder nur eine ganz flüchtige Notiz genommen haben, freilich müssen wir gestehn, daß alle diese Monumente unter den Schöpfungen der Meister nur in zweiter Linie zu nennen sind. Denn was immer wir haben sind architektonische Sculpturen, also solche, die nicht schlechthin um ihrer selbst willen, sondern zu einem, wenn auch im höchsten Sinne, decorativen Zwecke gemacht wurden. Aber dennoch können wir sie nicht hoch genug schätzen, dennoch uns nicht hingegeben genug in ihr Studium versenken; denn trotz dem Gesagten tragen diese Werke durchaus das Gepräge der Werkstatt, in der sie entstanden, athmen sie vollkommen den Geist der unvergleichlichen Zeit, welche sie hervorbrachte, vergegenwärtigen sie uns den Charakter der Kunst des Phidias und der Seinen vollständiger und klarer, als alle Berichte, Beschreibungen und Lobpreisungen der verlorenen Meisterstücke in den Schriften der Alten.

Da, wie gesagt, alle auf uns gekommenen Denkmäler architektonische Sculpturen sind, so müssen wir zu ihrer Würdigung uns in aller Kürze vergegenwärtigen, wie beschaffen, wo angebracht, wohin vertheilt, wie durch seine Stelle bedingt der Sculpturenschmuck des griechischen Tempels war.

Überblicken wir demgemäß in einer flüchtigen Skizze den griechischen Tempel in seiner äußern Erscheinung, mit der allein, abgesehn vom Grundriß, von der Raumvertheilung und Raumbestimmung, wir es zu thun haben, um diejenigen

Stellen kennen zu lernen, an welchen sich die Plastik mit der Architektur verbindet. Der griechische Tempel in seiner vollendeten Gestalt war eine oblong viereckige Cella, der entweder eine Säulenhalle vorlag, oder die an der Vorder- und Hinterfaçade mit einer Säulenhalle geschmückt, oder die endlich von einer oder mehren Säulenreihen rings umgeben war. Zunächst über den Säulen ruht als deren Verbindung der mächtige, nur an der untern Fläche zwischen den Säulen band- oder kranzartig, nie aber in der Blüthezeit der Kunst und nur ganz einzeln in der alten (wie in Assos, s. oben S. 98 f.) mit Figuren ornamentirte Epistyl- (Architrav-) Balken, über diesem als Mittelglied der Fries, den wiederum die in leichter Gliederung ornamentirte aber mächtig vorspringende Dachtraufe bekrönt. Gedeckt ist der Tempel mit einem zweiflügelig flach abfallenden Dache, welches über der Vorder- und Hinterfaçade einen von schräglaufenden Dachtraufen umgrenzten dreieckigen Giebel bildet. Auf dem Epistylbalken ruhen die Deckenbalken, die, querüber gelegt, die horizontale, mit dünnen Deckplatten gefüllte Decke des Tempels tragen, und die bei größeren Tempeln im Innern der Cella von eigenen Säulen gestützt werden. Sie durchsetzen also die Mauer der Cella, welche deshalb der architektonischen Idee nach nicht als eigentlich tragend, sondern wesentlich als raumabschließend erscheint und demgemäß behandelt worden ist.

Von allen den Theilen des Tempels, welche wir in dieser, in den allgemeinsten Zügen gehaltenen und für die drei bekannten Ordnungen der Baukunst gleichmäßig geltenden Skizze genannt haben, wird, sofern sie structiv sind, nur gelegentlich, und man kann wohl sagen, in Ausnahmefällen einer, nämlich die Säule und der Pfeiler durch eine plastische Gestaltung ersetzt, durch eine an der Stelle des Säulenschaftes oder des Pfeilers als Gebälkträger fungirende Menschengestalt, welche man in diesem Falle im eigentlichen Wortsinn eine „Bildsäule" nennen kann. Es soll auf diese Vertretung der Säule und des Pfeilers durch die als Gebälkträger fungirende Menschengestalt weiter unten bei der Besprechung der beiden eminentesten Beispiele derselben, der Karyatiden des Erechtheion und der Atlanten von Agrigent zurückgekommen werden; hier handelt es sich zunächst um die im engern Sinne ornamentale Sculptur des Tempels. Die Stellen, wo sich dieser ornamentale Sculpturschmuck findet, sind der über dem Epistylbalken ruhende Fries, der von den Dachtraufen umrahmte Giebel, welchen die Architektur nur zu schließen, nicht auch zu schmücken vermag, und endlich finden wir drittens, aber freilich nur am Parthenon und in beschränkterem Mass am Theseion, die Plastik beschäftigt die Mauer der Cella mit einem Friese zu krönen, von dem wir sehn werden, daß er als Borde der als Teppich gedachten Wand aufzufassen ist.

Betrachtet man nun diese Stellen am Tempelbau, deren sich die Plastik zur Herstellung eines lebendigen Schmuckes bemächtigt, genauer im Einzelnen, so müssen, um mit diesem zu beginnen, bei dem Säulenfriese, wie er zur Unterscheidung vom Mauerfriese bezeichnet werden möge, die bekannten Ordnungen der griechischen Baukunst, die dorische, ionische und korinthische getrennt behandelt werden, weil grade auf diesem Punkte durch dieselben die Aufgaben der Plastik wesentlich verändert werden.

Der Fries der dorischen Ordnung besteht aus einer Reihe kurzer und sehr kräftiger Stützen der weit ausladenden Dachtraufe, welche Triglyphen heißen und, mit canellurartigen Einschnitten ornamentirt, durch Bemalung mit zwei contrastirenden Farben (Blau und Roth) in ihrer Gliederung noch schärfer hervorgehoben,

über jeder Säulenmitte und jedem Intercolumnium stehn. Wesentlich von der Höhe ihres Abstandes von einander lassen diese Triglyphenstützen zwischen sich einen nahezu quadraten und je nach der Größe des Tempels etwa zwei bis über vier Fuß großen leeren Raum, die sogenannte Metope („Zwischenöffnung“). Diese Metopen scheinen in ältester Zeit unverschlossen geblieben zu sein und zur Aufstellung heiligen Schaugeräthes gedient zu haben, später wurden sie durch eine in die Triglyphen einfugende glatte Marmortafel geschlossen, womit aber auch Alles gethan war, was die Architektur an sich zu thun vermochte. Die Ausschmückung des leeren Metopenraums, die figürliche Ornamentirung der glatten Tafel mußte sie den Schwesterkünsten, der Malerei und der Plastik überlassen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Malerei hier der Plastik vorangegangen ist, sei es auch nur, indem sie der Metopenplatte einen gegen die Farben, mit denen die Triglyphen bemalt wurden, contrastirenden dunklen Anstrich gab, der als Färbung des Grundes allezeit festgehalten worden zu sein scheint. Wann zuerst die Plastik sich mit der figürlichen Ornamentirung befaßte, ist nicht genau auszumachen; das früheste Beispiel liegt uns in den ältesten Metopenplatten von Selinunt vor, die, wie oben S. 78 f. bemerkt, etwa dem Anfange des VI. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung angehören. Von dieser Zeit abwärts scheinen sich Plastik und Malerei in die Ornamentirung der Metopen getheilt zu haben, und zwar in der Art, daß der Plastik zunächst die beiden Façaden (oder diejenige der Eingangsseite), der Malerei die beiden Langseiten zufielen, insofern diese nicht ganz ohne besondern Schmuck blieben. So ist z. B. am Theseustempel in Athen die Eingangsseite mit zehn plastisch ausgeführten Metopen mit Heraklesthaten geschmückt, während an den Langseiten nur je die ersten vier anstoßenden Metopen plastisch ausgeführte Theseusthaten zeigen und der ganze Rest malerisch decorirt oder ungeschmückt geblieben ist. Am Parthenon in Athen, dessen 92 Metopenplatten allesammt mit Reliefen geschmückt sind, hat jedoch die kostbarere und dauerhaftere Plastik die Malerei gänzlich verdrängt.

Faßt man nun die Aufgabe in's Auge, welche der Plastik in der Darstellung der Metopenreliefe wurde, so ergiebt sich zunächst, daß die durch die Triglyphen getrennten Metopenplatten zu Trägern einer einheitlichen größern Composition nicht geeignet, nur mit getrennten und in sich abgeschlossenen Gruppen verziert werden konnten. Damit soll nicht geläugnet werden, daß diese einzelnen Gruppen zu einander in Beziehung stehn und durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammengehalten werden konnten. Immerhin ist eine derartige Einheit, zumal eine solche, die sich über mehr als eine Seite des Tempels erstreckte, nicht nothwendig, und steht erst in zweiter Reihe, während die erste Forderung die abgerundete Vollständigkeit jeder einzelnen Composition ist. Von der Erfüllung dieser Forderung ist nur selten abgewichen worden, so am Theseion, wo der Kampf des Herakles gegen Geryon in zwei benachbarte Metopen (8 und 9) vertheilt ist, und so am Parthenon, wo die Verfolgung der Helena durch Menelaos bei der Einnahme Troias die beiden Nordmetopen 24 und 25 füllt, und so vielleicht noch in dem einen und dem andern Beispiel. Wenngleich aber diese Monumente der höchsten Blüthezeit der Kunst angehören, so kann doch diese Trennung einer zusammengehörigen Composition und Handlung durch das mitten in sie hineingesetzte Triglyphon aesthetisch nimmer gelobt oder selbst nur gebilligt werden, muß vielmehr für jeden unbefangenen Beschauer durchaus anstößig erscheinen. Aesthetisch gerechtfertigt ist allein, daß

auch wo sich eine höhere Einheit findet, welche selten ganz gefehlt haben wird, die einzelnen Metopenreliefe sich zu derselben doch wie die selbständigen und gleich geltenden Einzelscenen einer vieltheiligen, nicht centralisirten Handlung verhalten, während zugleich aus der Selbständigkeit jeder einzelnen Composition hervorgeht, daß eine und dieselbe Person in verschiedenen Handlungen füglich in mehren Metopen wiederholt erscheinen kann. So ist es z. B. in Olympia, wo die Thaten des Herakles, so auch am Theseustempel in Athen, wo neben diesen die Hauptthaten des Theseus die Metopen schmücken. Andererseits boten große Schlachten, wie die der Götter und der Giganten, der Kentauren und der Lapithen u. A., sofern dieselben sich als eine Reihe von getrennten Einzelkämpfen auffassen ließen, erwünschte Gegenstände für die Composition von Metopenreliefen. Endlich durften auch friedlichere Gegenstände, sofern sie im Übrigen den besprochenen und den gleich zu erwähnenden Bedingungen genügten, zum Metopenschmuck verwendet werden, und sind zu demselben verwendet worden, wie wir dies aus einem Beispiel von Selinunt und am Parthenon finden werden.

Sowie aus der Trennung der Metopen durch die Triglyphen die Forderung einer selbständigen Composition jeder Metope, so ging aus der äußerst kräftigen Gestalt der Triglyphen und der energischen Gliederung des ganzen, aus abwechselnden Triglyphen und Metopen bestehenden, von dem weitausladenden Dachkranze beschatteten dorischen Frieses die Forderung einer kräftigen Formgebung in den Reliefen der Metopen hervor, die nie, auch da wo die Beleuchtungsverhältnisse dies, wie in Olympia (s. unten) nicht günstig erscheinen ließen, anders als hocherhoben gebildet worden sind, weil ein flaches Relief sich an dieser Stelle unbedeutend und fade ausgenommen haben würde. Zur weitern Hervorhebung der Formen des kräftigen Hochreliefs wurde die Farbe angewandt, namentlich auf dem Grunde, welcher wohl ohne Ausnahme so oder so dunkel gefärbt wurde, ohne natürlich eine Bemalung der Reliefe selbst auszuschließen, soweit überhaupt der Marmor bemalt wurde, d. h. ganz sicher an den Theilen, welche eine natürliche dunkle Localfarbe haben, wie Haare, Waffen, Kleidung, Thierkörper u. dgl. mehr. Endlich darf man wohl als eine letzte Consequenz sowohl der selbständigen Composition der einzelnen Metopen wie auch der Kräftigkeit ihrer Formgestaltung betrachten, daß bewegte Handlungen als Gegenstände die Regel, ruhige Gruppen nur Ausnahmen bilden. Denn die bewegte Handlung hat sowohl den Vorzug kräftigerer Formen und größerer Mannigfaltigkeit in den Stellungen der Figuren wie denjenigen, sich klarer und einfacher, vollständiger und runder auszusprechen, als eine ruhige Gruppirung und eine mehr innerlich oder geistig bedeutende Handlung.

Dies etwa sind die Bedingungen, unter denen die Aufgabe der Metopenbildnerei stand, und nach denen nebst der Genauigkeit der Erfüllung des gegebenen Raumes die auf uns gekommenen Metopenreliefe in stilistischer wie in geistiger Beziehung zu beurteilen sind.

Sehr verschieden, in einigem Betracht fast gradezu entgegengesetzt sind die Bedingungen, welchen die Darstellung des ionischen Frieses und des Frieses der Cella am dorischen Tempel unterlag, von welchem letztern wir freilich nur ein vollgiltiges Beispiel, den Fries des Parthenon kennen.

Sowie die ionische Ordnung verglichen mit der dorischen überhaupt die leichtere, zierlichere ist, welche an die Stelle der kraftvollen Strenge des Dorismus

heitere Eleganz setzt, so ist auch ihr Fries, welcher über dem leichtern Epistylbalken liegt, nicht als Träger des Dachkranzes behandelt, folglich nicht mit den markigen Triglyphenstützen versehen, sondern er ist aufgefaßt im Sinne der Längendimension als ein leicht um die Stirn des Tempels geschlungenes Band. Der ionische Fries, laufe er außen um den Tempel, wie z. B. beim Tempel der Nike Apteros in Athen, oder im Innern über einer, die hypaethrale Öffnung umgebende Säulenstellung hin, wie beim Tempel in Phigalia, ist ein ununterbrochen sich erstreckender langer Streifen von geringer Höhe. Als Grundbedingung für die Composition des Friesreliefs ergiebt sich aus der besprochenen Beschaffenheit des Raumes, den der Fries bot, die Einheitlichkeit einer ununterbrochen fortlaufenden und unter sich zusammenhangenden Figurenreihe, und zwar entweder einer solchen, welche sich über je eine der vier Seiten des Frieses, oder über mehre derselben, oder über alle vier erstreckte, je nachdem man das zugleich Übersehbare des Raumes oder seine in der Gleichmäßigkeit ausgesprochene innere Einheit in's Auge faßte. Aus dieser Gleichmäßigkeit des ganzen Friesstreifens und jeder Seite desselben geht nun ferner hervor, daß das Friesrelief in seiner Composition nicht auf einen Mittelpunkt centralisirt zu sein braucht, ja streng genommen es nicht sein darf, da der Raum an sich in keiner Weise einen Mittel- oder Hauptpunkt hervorhebt. Findet sich eine Centralisation in der Composition von Friesstreifen, so kann dies nur bei kürzeren Friesen der Fall sein, deren Enden für den in der Mitte stehenden Beschauer zugleich übersehbar, den Raum als zweitheilig oder zweiflügelig, folglich einen Mittelpunkt umgebend, darstellen. Bei langen Friesstreifen, die nur im Entlangschreiten nach und nach übersehbar werden, würde eine centralisirte Composition ein Fehler sein, und nur die gleichmäßig und, wie der Beschauer, in einer Richtung sich bewegende Composition entspricht den Gesetzen des Raumes. Soll aber ein kürzerer Friesstreifen zweiflügelig oder central componirt werden, so kann dies nie allein durch Hervorheben der Mitte geschehn, sondern entweder ohne dies oder nur durch dieses Hervorheben der Mitte in Verbindung mit der Gegenbewegung in der Composition der Flügel, der Gegenbewegung entweder auf einander hin oder von einander weg.

Da ferner der Fries vermöge des unverhältnißmäßigen Überwiegens der Längen- über die Höhendimension die Tendenz der Längenerstreckung, und folglich der Bewegung in dieser Richtung ausspricht, so erwächst dem Friesrelief die Bedingung derjenigen Composition, in welcher sich die Bewegung im Sinne der Längendimension ausspricht. Mit anderen Worten, es kann nur die Composition genügen, in der ein Fortschreiten, ein Streben oder eine Richtung von einem Ende zum andern, oder von den Enden zur Mitte, oder von der Mitte zu den Enden sich darstellt; fehlerhaft ist die Nebeneinanderstellung, sei es ruhiger oder abwechselnd in verschiedener Richtung bewegter oder gewendeter Figuren. Wir werden den östlichen Fries des Niketempels von diesem Fehler nicht ganz freisprechen können und denselben an diesem Beispiel sehr deutlich empfinden. Sowie die kräftige Gliederung des in Triglyphen und Metopen abwechselnden dorischen Frieses ein starkes Hochrelief der Metopenplatten fordert, so wird ein gleich starkes Hochrelief des ionischen Frieses durch die leichtere Gliederung des ionischen Dachbaues verboten. Das Gesetz für den ionischen Fries ist mäßiges Halbrelief; zu starke Erhebung des Reliefs läßt die Figuren derb und den Fries lastend erscheinen, zu flaches Relief würde ihn zwischen der immerhin kräftigen Umrahmung durch den

in drei Gliedern vortretenden Epistylbalken und die schattig überhangende Dachtraufe schwächlich machen. Dies flache Relief dagegen können wir als Gesetz des Frieses der Cella am dorischen Tempel hinstellen, und zwar, obgleich wir nur ein mustergiltiges Beispiel eines solchen im Parthenon besitzen, aus dem doppelten Grunde, daß einerseits der Fries hier keiner kräftigen Gliederung, sondern der glatten Wand entspricht, auf welcher er selbst bei mäßiger Halberhebung des Reliefs lasten würde, und daß andererseits das Relief an dieser Stelle kein directes Licht empfängt, sondern nur im Reflexlichte des Bodens gesehn werden kann, in diesem aber bei höherer Erhebung sehr verwirrende Schatten geworfen haben würde, wie dies bei den Friesen am Theseion in der That der Fall ist.

Das Friesrelief in der korinthischen Ordnung unterliegt in allem Wesentlichen den Compositionsgesetzen des ionischen Frieses, und nur für die Formgebung darf man, gemäß der noch leichtern Gliederung der korinthischen Bauweise, ein noch weniger erhobenes, fast flaches Relief als Norm hinstellen. Erhalten ist uns von Friesen in korinthischer Ordnung aufgeführter Gebäude in Griechenland nur ein Beispiel in demjenigen des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen, aus der folgenden Periode der plastischen Kunst. Dies Relief, auf welches seines Orts näher zurückgekommen werden soll, unterliegt einer eigenthümlichen Beurteilung, insofern das mit demselben gezierte Gebäude ein Rundtempelchen ist, der Fries folglich einen ununterbrochen rings umlaufenden Streifen bildet. Wenn dies eine Einheitlichkeit der Composition des Reliefs bedingt, so widerstrebt hingegen die Unmöglichkeit dasselbe gleichzeitig zu übersehn einer straffen Centralisirung. Wir werden sehn, daß die aus dieser Eigenthümlichkeit des Baues sich ergebende doppelte Aufgabe mit Geist und in vollkommen den Gesetzen entsprechender Weise beobachtet und gelöst ist, während auch die Erhebung des Reliefs durchaus derjenigen entspricht, welche wir principiell fordern mußten.

Wir kommen endlich zum Giebelfelde [16]). Es ist gesagt worden, daß das Dach über den beiden Façaden offen war und einen durch Gesims und Dachgesims begrenzten flachdreieckigen Raum darstellte, welcher, nach einer Vergleichung mit den Schwingen eines Adlers (Aëtos), Adler genannt wurde. Diesen flachdreieckigen offenen Raum konnte die Architektur wohl schließen, aber seine Ornamentik wie die der Metopen mußte sie der Plastik überweisen, welche auch hier Besitz ergreifend, den Gesetzen dieses Raumes gehorsam, Herrliches, fast das Herrlichste, was wir von alter Kunst besitzen, geschaffen hat. Vergegenwärtigen wir uns auch hier die Bedingungen, welche die Form und Gliederung des Giebels der Composition und Formgebung der Plastik vorschrieb.

Im bestimmtesten Gegensatze zu dem gleichmäßig in der Längendimension sich erstreckenden Raume des Frieses stellt das Giebelfeld einen in schärfster Weise aus Mitte und zwei Flügeln bestehenden Raum dar. Die oberste Bedingung der Composition der Giebelgruppe ist demnach die schärfste Centralisirung; die Giebelgruppe kann nur aus einer energisch hervorgehobenen Mitte und zweien auf diese Mitte bezüglichen Flügeln bestehn. Dieser obersten Forderung kann einzig und allein dadurch entsprochen werden, daß der Gegenstand des Giebelbildwerks eine große, in sich einheitlich geschlossene Handlung darstellt, und eine solche ist uns denn auch in allen Giebelgruppen, von denen wir Kunde besitzen, wenigstens in allen größeren und Tempelgiebelgruppen, mit einer einzigen Ausnahme bezeugt und verbürgt. Diese Ausnahme sind die Giebelgruppen des Heraklestempels in

Theben von der Hand des Praxiteles, welche nach Pausanias die meisten der zwölf Kämpfe des Herakles darstellten, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander. Es wird auf diese Sculpturen bei der Besprechung der Werke des Praxiteles zurückzukommen sein.

Zweitens aber sind im Giebel auch die beiden Flügel einander vollständig entsprechend und erstrecken sich in völlig gleichen Dimensionen nach beiden Seiten. Daraus geht die zweite Forderung an die Composition der Giebelgruppe hervor, nämlich diejenige der Entsprechung und Symmetrie ihrer beiden Flügel oder Hälften, nur daß diese von der ältern Kunst (s. die Giebelgruppen von Aegina) strenger, von der Kunst der Blüthezeit freier im Einzelnen behandelt wird. Drittens bedingt die nach beiden Enden abnehmende, in einen spitzen Winkel auslaufende Höhe der beiden Flügel ein gleiches Abnehmen in der Höhe der Figuren in der Gruppe je nach ihrer Entfernung von der Mitte, was äußerlich gefaßt die Stellung und das Maß der Figuren, geistig gefaßt eine abnehmende Bedeutung der Personen einer solchen Gruppe bedingt, liege diese Bedeutung in ihrem eigenen Wesen und Charakter, oder in ihrem Antheil an der Handlung, oder in der Größe des Interesses, das sie in Anspruch nehmen. Je größer hiernach die Bedingtheit der Composition der Giebelgruppe erscheint, desto bewunderungswürdiger stellt sich die Kunst dar, welche es verstand aus dem Darstellungsgesetz ein Darstellungsmittel und einen Hebel des Ausdrucks zu machen, wozu es dadurch wird, daß so wie die Mitte die Hauptperson oder Hauptgruppe fordert, sie dieselbe auch über die Flügel hinaushebt; daß eben so wie die Abnahme in der Bewegung, in der Größe, in der Bedeutung der Personen nach den Flügeln hin Bedingung ist, sie auch die klare Gliederung der Gruppe unterstützt, und daß eben so wie Symmetrie beider Flügel Gesetz ist, sie auch zum Mittel der Verbindung des Entsprechenden oder Gegensätzlichen wird. In den ältesten Giebelgruppen, die wir kennen, den aeginetischen, ist das Gesetz wenigstens in überwiegendem Maße noch Schranke, in dem vollkommensten der auf uns gekommenen Muster von Giebelgruppen, in denen das Parthenon, ist das Gesetz und die Bedingung überwiegend nur noch Mittel in der Hand des Künstlers, um seine Ideen auszusprechen. In den Giebelgruppen des Tempels von Olympia mögen wir eine Mittelstellung des Künstlers gegenüber den Gesetzen erkennen, die ihn noch binden, zugleich aber fördern, ersteres mehr in der östlichen, letzteres mehr in der westlichen Gruppe.

Soviel von den Bedingungen der Composition; was aber die Formgebung anlangt, so machte bei Tempeln und anderen größeren Bauwerken die Größe des Giebels einerseits, seine kräftige, ja mächtige Umrahmung durch Gesims und Dachgesims andererseits die Anwendung des Reliefs unmöglich und forderte die Composition in vollen Statuen, und für diese, abgesehn von dem Maße, welches die Größe des Giebels bestimmte, Kräftigkeit und Großheit in der Anlage und Formgebung der Gestalten. Zierlichkeit und Feinheit allein würde nicht zur Geltung kommen; dabei erscheint Bewegtheit als eine ziemlich unausweichliche, schon durch die nothwendig verschiedene Stellung der Mittel- und Endfiguren bedingte Forderung. Wohl ist zum Überdruß oft davon geredet worden, daß in den beiden Giebeln sich ein Gegensatz einer bewegtern und einer weniger bewegten oder ruhigen Handlung jener an der Hinter-, dieser an der Vorderseite des Tempels ausspreche; allein dieser Satz, so schöne aesthetische Theorien auf denselben gebaut sein mögen, läßt sich ohne Willkür und Künstelei im Allgemeinen sicher nicht durchführen,

sondern nur mit einzelnen Beispielen belegen, denen eine größere Zahl anderer entgegensteht[47]. Unbedingt aber kann bei der weniger bewegten Handlung des einen Giebels, auch wo sie sich findet, nur von einem relativen Maß, im Verhältniß zu der bewegtern Handlung des andern Giebels die Rede sein, völlige Ruhe ist außer in dem Ostgiebel von Olympia in keinem zweiten Beispiel nachweisbar.

Wenn nun endlich ein Wort über die Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes eines Tempels zu diesem selbst und zu der in ihm verehrten Gottheit zu sagen ist, so kann dies sehr kurz und bündig ausfallen. Den Mangel des Zusammenhanges der Darstellungen in Giebeln, Friesen, Metopen mit der Tempelgottheit oder ihrem Cult behaupten, das heißt die sinnvollen, gedankenreichen Griechen zu den einfältigsten, gedankenlosesten Menschen machen. Die innerliche Bezüglichkeit des bildlichen Schmuckes des Tempels zu der Gottheit, die in demselben verehrt wurde, ist eine unausweichliche Forderung des verständigen, geschweige des künstlerischen Menschengeistes. Nur freilich ist der Grad und die Art dieser Bezüglichkeit nicht immer gleich, und es hieße wiederum die überschwänglich geistreich schaffenden griechischen Künstler arg mißverstehn, wenn man glaubte, die angedeuteten Bezüge trocken schematisiren und auf eine gewisse, leicht übersehbare Zahl zurückführen zu können. Dürfen wir aber dies nicht, so ist allerdings zuzugestehn, daß wir nicht immer im Stande sein werden, von dem bildlichen Schmucke eines Tempels auf seinen Cult zu schließen, nach jenem diesen zu bestimmen, wo er unbekannt ist, daß es vielmehr unsere Aufgabe wird, aus den gegebenen Thatsachen die Beziehungen der einzelnen Theile des Gesammtschmuckes zu einander und zu dem Tempelcult aufzusuchen und uns viel lieber mit den so zu gewinnenden Resultaten zu begnügen, als in übereilten Schlüssen da systematisiren zu wollen, wo uns die Thatsachen in durchaus fragmentarischer Weise überliefert sind.

Fünftes Capitel.

Der plastische Schmuck des Parthenon[48].

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischem Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kaum ein so wenig ausgedehnter Raum der Erde umschlossen hat noch wahrscheinlich wieder umschließen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwickelung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitsprincip zu erklären versuchen wird, möge man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannichfaltigkeit auffassen. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und ver-

kündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Überschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Die Ansicht freilich, der Parthenon, welcher in seinem Opisthodom den Bundesschatz der athenischen Hegemonie barg, sei kein Cultustempel, sondern ein sogenannter „Agonal"- oder Festtempel gewesen, hauptsächlich nur zur Aufbewahrung von Festgeräth und als Stätte der feierlichen Preisverleihung an die Sieger in den panathenaeischen Festspielen bestimmt, diese Ansicht, nach welcher auch die kolossale Goldelfenbeinstatue der Göttin ohne eigentliche Cultusweihe gewesen wäre, ist neuerdings mit Sicherheit als irrig erwiesen worden[49]. Aber wahr ist es dennoch, daß so wie der Beiname der Athena Parthenos (Jungfrau) nicht in dem Sinn ein Cultusbeiname war, daß er wie z. B. die Namen „Nike" oder „Ergane" eine einzelne bestimmte Wesensseite der Göttin betonte, so auch das Bild der Göttin von Phidias' Hand, wie oben (S. 256) bemerkt worden, das Wesen der Polias und der Nike in sich faßte. Und deshalb wird man auch nicht fehlgehn, wenn man als die religiöse Grundlage des Cultus der Parthenos wesentlich nur die beiden Ideen bezeichnet, welche die Giebelgruppen vergegenwärtigen: sie ist des allwaltenden Zeus alleingeborene Tochter und sie ist die sieghafte Schutzherrin des attischen Landes und ihre Statue ist die Verkörperung des in diesen Ideen ruhenden absoluten Ideals der Göttin. In dem Sinn dieser einfachen und erhabenen Gedanken ist auch der Parthenon, das Haus der Zeustochter und Landesgöttin, ausgeführt und ausgestattet worden; wohl kannte Griechenland größere Tempel, einen in allen Theilen vollendeteren schwerlich, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasiens an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn wohl kein anderes erreicht. Und so ist denn der Parthenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Beziehung auf den plastischen Schmuck, der allein uns hier angeht, vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles in der Form des reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Freilich sind auch hier nur Trümmer auf uns gekommen; schwere Schläge des Schicksals haben dieses Heiligthum der Kunst getroffen und seine harmonische Ganzheit vernichtet, welche auch nur für das geistige Auge in der Phantasie wieder herzustellen der Zustand der auf uns gekommenen Reste nicht gestattet. Dennoch ist des Erhaltenen so Vieles und dieses ist so groß und so wundervoll schön, daß es seit Menschenaltern eine Begeisterung erweckt hat, wie fast nichts Anderes. So hoch aber auch der Einfluß der Parthenonbildwerke auf die Erhebung und Läuterung unserer Einsicht in das Wesen der alten Kunst anzuschlagen ist, so wenig dürfen wir uns rühmen, diese Bildwerke bereits ganz verstanden zu haben, ja man fühlt sich in dem Glauben, dies Ziel erreicht zu haben, jetzt unsicherer, als man sich früher gefühlt hatte. Um so eifriger und unablässiger muß unser Streben nach diesem Ziele sein, da ohne Zweifel die volle aesthetische Freude an einem Kunstwerke von dessen Verständniß bedingt ist. Dieses Verständniß der Parthenonsculpturen nach Gegenstand und Stilcharakter so weit möglich zu fördern ist denn auch die oberste Aufgabe der folgenden Blätter.

An den großen Panathenaeen des 3. Jahres der 85. Olympiade, 438 v. u. Z., wurde der Parthenon geweiht[50]. Wie lange der Tempel seiner ursprünglichen Bestimmung verblieb, ist mit Sicherheit nicht auszumachen, wahrscheinlich aber wurde er gegen die Mitte des 5. Jahrhundert u. Z. in unverletztem Zustande von der christlichen Gemeinde Athens in Besitz genommen und in eine Kirche zunächst der „göttlichen Weisheit", dann der „jungfräulichen Gottesmutter", die an die Stelle der Jungfrau Athena trat, umgewandelt. Mit dieser Umwandlung in eine christliche Kirche begannen die Zerstörungen, wenngleich diese anfänglich in geringerem Maße den Sculpturenschmuck als die bauliche Einrichtung des Tempels betrafen. Der Eingang im Osten wurde durch eine Apsis vermauert und an die Westseite verlegt, wo er durch den Opisthodom, die alte Schatzkammer Athens führte, ein Umstand, welcher für die Erklärung der Giebelgruppen lange Zeit verhängnißvoll geworden ist. Was die Giebelgruppen selbst anlangt, ist es wahrscheinlich, wenngleich nicht sicher nachweisbar, daß die Zerstörung der ganzen, alle Hauptfiguren umfassenden Mitte des östlichen Giebels mit dem Bau der erwähnten Apsis und der Herstellung einer gewölbten Decke des Tempels zusammenhangt, während in die Hinterwand (Tympanon) beider Giebel rundbogig bedeckte Nischen (nicht Fenster) gehauen wurden (s. Fig. 60), deren Zweck indessen nicht feststeht. Aus dem Cellafriese der Ostseite wurde, der Apsis zu Liebe, die Mittelplatte herausgenommen, zunächst hinter der Thür der Kirche aufbewahrt, später verschiedentlich in moderne Gebäude verbaut und endlich aus einem solchen durch Lord Elgins Arbeiter entnommen. Endlich verdient Erwähnung, daß die neue gewölbte Decke nur die Cella nebst Vor- und Hinterhaus, nicht auch den Säulenumgang überspannte, so daß die Säulen frei standen und der Fries der Cella des Schutzes durch die Bedeckung des Säulenumganges beraubt wurde. Aus den Zeiten, wo der Parthenon christliche, zuerst griechische, dann, seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts römisch katholische Kirche war, haben wir über denselben keine Nachrichten von Wichtigkeit, nur dürfen wir glauben, daß er im Wesentlichen ohne weitere Verletzungen und Verstümmelung blieb, und also in noch wohlerhaltenem Zustande 1458 in die Hand der Türken überging, die ihn, wahrscheinlich 1460, zur Moschee umwandelten. Die hiermit verbundenen baulichen Veränderungen sind nur unbedeutend gewesen und haben sich in der Hauptsache auf die Hinzufügung eines Minarets im südwestlichen Winkel des antiken Opisthodoms beschränkt. Seit dieser Zeit bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts sind wir ohne erhebliche Nachrichten über das Schicksal des Tempels; es unterliegt aber keinem Zweifel, das derselbe bis zu der großen Katastrophe, welche ihn im Jahre 1687 betreffen sollte, wesentlich in dem Zustande verblieben ist, in welchem er sich als Kirche und Moschee befunden hat. Dies geht, was das Bauliche anlangt, vorzüglich aus der Beschreibung des Pater Babin (1672) und dem Reiseberichte des Antiquars Spon (1678) hervor[51]; was aber den plastischen Schmuck des Tempels betrifft, so wissen wir es aus den Zeichnungen, welche nach einer nie genug zu preisenden Fügung des Schicksals 1674 der französische Maler Jacques Carrey, ein Schüler Lebruns, im Auftrage des französischen Gesandten Ludwigs XIV. bei der Pforte, des Marquis de Nointel, von den beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und einem großen Theile des Cellafrieses nahm. Allerdings sind diese Zeichnungen, welche unter sehr ungünstigen Verhältnissen, ohne Gerüste, welche eine Ansicht aus der Nähe gestattet hätten, und in der kurzen Zeit von nur 14 Tagen gemacht

werden mußten, unter stilistischem und künstlerischem Gesichtspunkte vielfach mangelhaft, auch von diesen und jenen sachlichen Irrthümern nicht frei, aber doch vergleichsweise recht genau und zuverlässig und bilden namentlich für die beiden Giebelgruppen die hauptsächliche, fast einzige Grundlage unserer Ergänzungs- und Erklärungsversuche. Denn sie sind, wenn man von einigen ganz rohen Skizzen absieht, die einzigen, welche angefertigt wurden, ehe den Parthenon der Hauptschlag des Verderbens traf, der nur noch Ruinen von dem Gebäude zurückließ. Diesen Hauptschlag führte 1687 der Feldhauptmann der Republik Venedig, der aus Westphalen gebürtige, in schwedischen Diensten stehende Graf O. v. Königsmark in Verbindung mit dem Generalcapitän Morosini, späterem Dogen, in dem Kriege Venedigs gegen die Türkei. Die Geschichte dieser denkwürdigen Zerstörung durch Königsmark und Morosini ist in kurzen Zügen diese.

Aus der bereits den Türken abgenommenen Peloponnes zog das venetianische, meist aus Deutschen bestehende Heer im September gegen die Hauptstadt Athen. Die Türken verließen die Stadt und verschanzten sich auf der Akropolis, welche sie für uneinnehmbar hielten. Als demgemäß die Aufforderung zur Übergabe erfolglos blieb, begannen die Venetianer am 23. September aus mehren Batterien die Beschießung der Akropolis. Nachdem diese drei Tage gedauert hatte, ohne wesentliche Erfolge zu erreichen, wurde durch einen Überläufer, welcher die Nachricht brachte, das Pulvermagazin befinde sich im Parthenon, unseliger Weise dieser zum Zielpunkte der venetianischen Bomben gemacht und Freitag den 26. September Abends 7 Uhr fiel eine Bombe mitten in den Tempel. Wenngleich nun dieser nicht eigentlich das Pulvermagazin der Türken war, sondern nur den für den Tag nöthigen Vorrath enthielt, so genügte doch dieser um den Bau in der Mitte auseinander zu reißen, so daß von diesem Augenblicke an nur noch eine getrennte östliche und westliche Trümmermasse übrig blieb. Zwei Tage später capitulirten die Türken und die Venetianer zogen in die Burg ein. Allerdings für nur etwa sechs Monate; denn schon am 4. April 1688 mußte Morosini Athen räumen und alle Verwüstung war vergebens gewesen. Sie hatte aber ihre Grenze noch nicht erreicht. Morosini wollte nicht ohne bleibendes Siegeszeichen von seinem attischen Feldzuge heimkehren, ihn gelüstete es nach dem wundervollen Roßgespann der Athene im westlichen Giebel, welches als einer der hervorragendsten Theile der Giebelcomposition bereits seit längerer Zeit einen gewissen Enthusiasmus selbst wenig kundiger Berichterstatter erregt hatte. Die Arbeiter aber, denen es übertragen war, die kolossalen Rosse aus dem Giebel herabzulassen, waren ungeschickt; die herrlichen Gebilde stürzten auf den Felsboden der Akropolis hinab und zerbrachen in tausend Stücke.

Daß auch mancher subalterne Officier des venetianischen Heeres unter den Trümmern des Tempels Beute zu machen und transportable Sculpturstücke zu gewinnen suchte, um sie in die Heimath zu senden, versteht sich von selbst. Wie vieles weggeschleppt und zerstreut wurde, ist genau nicht zu controliren; manches Einzelne hat sich wiedergefunden, so z. B. zwei von Bröndsted in Kopenhagen entdeckte Köpfe, der eines Kentauren und der eines griechischen Jünglings von einer Metope, so ein weiblicher Kopf über Lebensgröße wahrscheinlich aus dem Westgiebel, der in Venedig auftauchte und jetzt im Louvre ist, so Stücke des Frieses in Wien, Karlsruhe und sonst u. dgl. m.

Nächst Königsmark und Morosini wird Lord Elgin als Hauptzerstörer des Par-

thenon verschrieen, dessen Bautheile und Bildwerke während der Zeit der neuen Herrschaft der Türken durch deren Barbarei gewaltig zu leiden hatten und in nicht geringerer Zahl zu Kalk verbrannt wurden. Je mehr man dies erwägt, desto gerechter wird man über Lord Elgin urteilen, über den und dessen Kunstraub waidlich declamirt worden ist, von Lord Byron an bis auf die neueste Zeit. Mit wie zweifelhaftem Rechte, zeigt die unparteiische, auf die englischen Parlamentsacten gegründete Darstellung bei Michaelis. Wahr ist es allerdings, daß Elgin Athen von seinen Hauptmonumenten entblößt hat, wahr ist es, daß seine Arbeiter nicht mit der Schonung und Vorsicht verfahren sind, die man billig verlangen sollte, als der Lord in den Jahren 1801 und 1802 durch einen Ferman des Sultans die Erlaubniß erhielt, auf der Akropolis zeichnen und formen zu lassen, und auch wegzunehmen, was ihm etwa beliebte; aber es ist eben so wahr, daß, wie damals die Dinge lagen, die Entfernung der Bildwerke aus Athen mit ihrer Rettung so ziemlich gleichbedeutend war, und nicht minder, daß eine Absicht auf Geldgewinn Elgin nicht leiten konnte und nicht geleitet hat. Und als er später sich seines Besitzes entäußerte und das englische Parlament nach längeren Verhandlungen und sorgsamen Untersuchungen über den Rechtstitel von Elgins Besitz 1816 die Parthenonbildwerke für das britische Museum ankaufte, hat der Lord bei weitem nicht die Hälfte seiner Ausgaben erstattet erhalten. Allein, möge man über Elgin urteilen wie man will, das Eine sollte man nimmer verkennen, daß durch die Überführung der Parthenonbildwerke nach London diesen selbst und der Wissenschaft der allergrößte Dienst geleistet worden ist, daß die Sculpturen im britischen Museum seit mehr als einem halben Jahrhundert ein sicheres und würdiges Asyl gefunden haben, auf welches sie in Athen vielleicht bis auf den heutigen Tag hätten warten müssen, daß sie seit langer Zeit in mustergiltiger Weise publicirt sind, was ganz gewiß nicht geschehn wäre, wenn sie in Athen geblieben wären und daß sich von ihnen in ihrer neuen Heimstätte mit seiner liberalen, von kleinlicher Eifersucht freien Verwaltung aus ein befruchtender Strom auf Kunst und Wissenschaft ergossen hat, an den ebenfalls ohne ihre Verpflanzung nach London nicht zu denken gewesen wäre.

Wenden wir uns hiernächst zur Übersicht dessen, was uns von dem gesammten plastischen Schmuck des Parthenon bewahrt ist, und betrachten wir zuerst

1. Die Giebelgruppen.

Es ist schon früher erwähnt worden, daß die Zeichnungen Carreys [52]) die einzige authentische Urkunde über die Sculpturen des Parthenon aus der Zeit vor der großen Zerstörung bilden. Und zwar gilt dies vor Allem von den Giebeln, einmal weil Carrey dieselben vollständig zeichnete, wie er sie noch sah, während er von dem Fries und den Metopen trotz angestrengtem und wahrhaft aufopferndem Fleiße nur einzelne, wenn auch bedeutende Theile zu copiren Zeit und Gelegenheit fand, andererseits, weil bei der Zerstörung die Giebelgruppen neben den Metopen am meisten gelitten haben und thatsächlich der Art verwüstet sind, daß wir ohne Carrey von der Composition auch nicht einmal eine Ahnung haben würden. Die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelgruppen also, deren Originale im pariser Kupferstichcabinet (cabinet des estampes) bewahrt werden, und die vielfach in Copien wiedergegeben sind, wie sie denn auch die beiliegende Tafel Fig. 60 enthält,

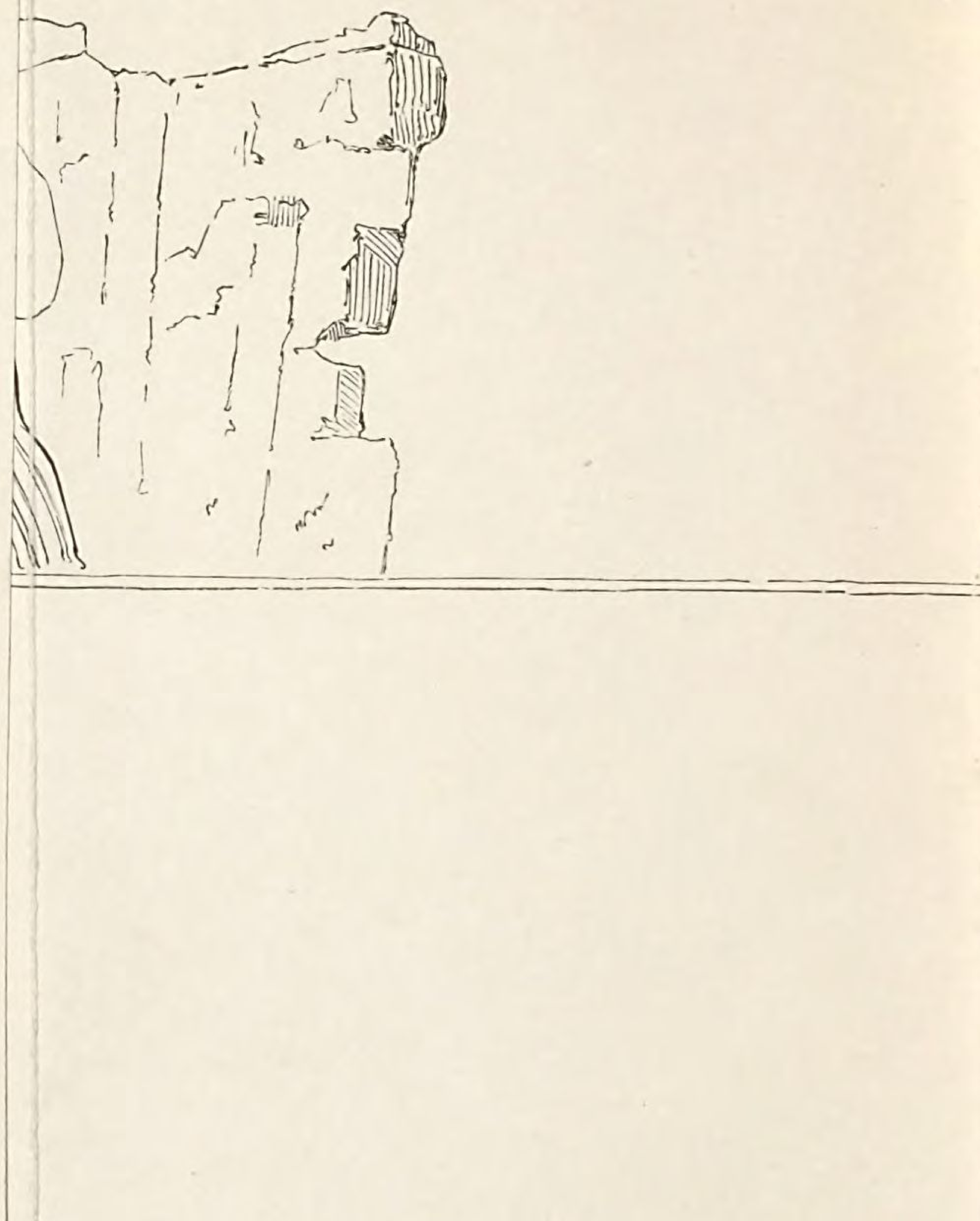


Fig. 60. Carreys Zeichnungen der


Fig. 60. Carreys Zeichnungen der Giebelgruppen des Parthenon.

müssen allen ferneren Betrachtungen zum Grunde gelegt werden. Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Bestand unseres Besitzes gegenüber dem von Carrey Gesehenen und Gezeichneten.

Von dem vordern oder Ostgiebel (in Fig. 60 oben) fehlte schon zu Carreys Zeit die ganze Mittelgruppe, also alle Hauptpersonen, die zunächst an der Handlung betheiligt waren. Was aber Carrey bietet, das besitzen auch wir noch vollständig bis auf die Köpfe zweier Figuren und einige abgestoßene Theile der übrigen vorhandenen, ja wir haben einige wichtige Torse mehr, als Carrey im Giebel sah, einmal denjenigen einer Nike, deren Auffindungsort allerdings nicht ganz sicher, deren Zugehörigkeit zum Ostgiebel jedoch ganz überwiegend wahrscheinlich ist, sodann einen kräftigen männlichen Oberkörper mit stark erhoben gewesenen Armen, in welchem nicht unwahrscheinlich Hephaestos erkannt werden darf, endlich den Oberkörper (d. h. Alles was dargestellt war) der untergehenden Selene aus dem rechten Flügel des Giebels. Die beiden zuletzt genannten Stücke sind in Athen, alles Übrige ist im britischen Museum.

Nicht so glücklich sind wir mit dem Westgiebel (Fig. 60 unten), den Carrey beinahe vollständig sah und mittheilt; hier ist das Meiste unwiederbringlich verloren; was wir noch besitzen, ist Folgendes: die Eckfigur links (in London); eine männliche und die ihr verbundene weibliche Figur zunächst der Eckfigur (noch heutigen Tages an Ort und Stelle im Giebel); der Torso der männlichen Figur neben dem Wagen der Athena (in London); ein Fragment (Brust) der Athena selbst (in London); der Rumpf eines ihrer Pferde und etliche kleinere Fragmente derselben (in Athen); ein Fragment des Torses des Poseidon (in London), was hieran fehlt (die unteren Theile der Brust) ist neuerdings aufgefunden und wird in Athen bewahrt; die beiden Köpfe, ein Hinterbein und eine Anzahl kleinerer Fragmente der Pferde von Poseidons Gespann (in Athen, s. Anm. 55); der Torso der weiblichen Figur, welche Poseidons Gespann zügelte (in London); ein Fragment der Frau rechts, neben der die beiden Kinder erscheinen (in London); der größte Theil der im rechten Winkel knieenden Figur, nebst einem unscheinbaren Reste der weiblichen Eckfigur rechts (in Athen), und außerdem eine große Zahl kleinerer Fragmente, von denen weiter unten die Rede sein wird (in London und Athen), nebst dem schon erwähnten, jetzt im Louvre befindlichen (Weber'schen) Kopfe, der aber nur gewagter Weise einer bestimmten Figur beigelegt werden kann.

Auf diese Reste und die Carrey'schen Zeichnungen gründet sich nun eine beträchtliche Anzahl von Restaurationsversuchen aus älterer und neuerer Zeit, von denen Michaelis (Parthenon S. 165 und 180 f.) tabellarische Übersichten gegeben hat, von denen hier aber nur eine leichte Skizze des Wichtigsten in die Darstellung aufgenommen werden kann.

Der einzige antike Schriftsteller, welcher die Giebelgruppen erwähnt und folglich uns einen Anhalt zur Erkennung der dargestellten Gegenstände bietet, ist Pausanias, welcher freilich (1, 24, 5) nur in größter Kürze dies sagt: „Von dem, was in den Giebeln sich befindet, bezieht sich Alles, was über dem Eingange ist, auf die Geburt der Athena, was aber hinten ist, auf den Streit der Athena mit Poseidon über das [attische] Land.“ Es sind dies die beiden Mythen, welche schon oben als das ganze Dogma der Athena Parthenos, der Tochter Zeus' und Herrin von Attika, bezeichnet sind, ihre Geburt und die Besitzergreifung des Landes durch den Sieg über Poseidon. Die Bemerkung des Pausanias über die über dem Eingange

des Tempels und über die hinten befindliche Darstellung hat in früherer Zeit zu dem gründlichsten Irrthum Veranlassung gegeben. Denn indem man übersah, daß die Christen bei der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche den Eingang verlegt hatten, glaubte man die Geburt der Athena in dem Giebel erkennen zu müssen, welcher sich über dem christlichen Eingang im Westen, dem Aufgange zur Akropolis und den Propylaeen zugewandt, befindet, während, seitdem erkannt worden, daß der antike Eingang des Parthenon auf der Ostseite war, kein Zweifel mehr besteht, daß der östliche Giebel die Geburt der Athena, der Westgiebel den Streit über den Besitz des Landes enthielt. Da dieser Westgiebel der in Carreys Zeichnungen ungleich vollständiger enthaltene, außerdem noch in der Zeichnung von einer andern Hand (dem s. g. Nointel'schen Anonymus)[53]) überliefert ist, so muß die Betrachtung und der Versuch der Erklärung mit diesem beginnen.

Der Westgiebel.

Die antiken Zeugnisse über den Streit um das attische Land sind zahlreich und von Stephani[54]) am vollständigsten gesammelt; sie beginnen mit Herodot (8,55) und schließen mit dem vaticanischen Mythographen. Sie geben alle in Übereinstimmung die Hauptsache an, nämlich daß Athena und Poseidon im Streit um den heiligen Besitz des Landes (die oberste Cultusehre) zwei ihrem Wesen und Machtbereich entsprechende Wunderzeichen (*μαρτύρια*, *σύμβολα* oder *σημεῖα*, munera) geschaffen haben und zwar Poseidon einen Quell Meerwassers auf der Akropolis, Athena daneben einen oder den ersten Ölbaum (die s. g. *θάλασσα Ἐρεχθηΐς* und die *πάγκυφος ἐλαία* im Erechtheion). Dagegen zerfallen sie in zwei ungleiche Hauptgruppen in Betreff der Art der Erschaffung der Zeichen und der Beendigung des Streites. Die große Mehrzahl hält, bei mancherlei Variationen im Einzelnen, an Salzquell und Ölbaum fest, ohne die Art, wie diese Wunderzeichen hervorgebracht worden sind, näher zu bezeichnen, oder beschränkt sich doch darauf, den Ursprung des Quells einem Dreizackstoße Poseidons zuzuschreiben, während sie die Entscheidung des Streites einem Schiedsspruche bald der Zwölf Götter, bald des Zeus oder auch des Kekrops und seiner Familie oder des attischen Volkes beilegt. Auch wissen Einige von einem Zorn des Poseidon in Folge seines Unterliegens und einem Racheact desselben durch eine Überschwemmung zu berichten, während Andere ihn sich fügen lassen oder von den Folgen ganz schweigen. Die kleinere Gruppe, an deren Spitze Ovid steht, schreibt erstens die Erschaffung des Ölbaums einem Lanzenstoße der Athena zu und zweitens ersetzen mehre dieser Zeugnisse, nicht alle, den Salzquell durch ein bei dieser Gelegenheit von Poseidon aus dem Felsen herausgeschlagenes Pferd, die mythologisch thiersymbolische Umschreibung für Welle. Dieser letztern Variation hat Stephani (s. Anm. 54) entscheidende Bedeutung für die Giebelgruppe des Parthenon beilegen, ja geradezu behaupten wollen, dieselbe gehe auf die Erfindung des Phidias zurück, Ovids Schilderung der Begebenheit (Metam. 6, 68 ff.) sei von der Composition des Parthenongiebels abhängig und die Mittelgruppe dieser Composition finde sich in der Darstellung an einer von ihm edirten Vase als „eine offenbar im Angesichte des Originals mit ungewöhnlicher Treue gefertigte Copie“ wieder. Wenn man aber auch zugestehn mag, daß die Ersetzung des Quells durch das Pferd keine Erfindung Ovids, vielmehr sicher von einem Griechen und wahrscheinlich im Interesse bildlicher Darstellung gemacht worden

sei, so muß doch auf's bestimmteste bestritten werden, daß sie auf Phidias und die Parthenongiebelgruppe zurückgehe, da für diese in der allerunzweideutigsten Weise ein Pferdezweigespann des Poseidon wie der Athena nachgewiesen ist[55]), neben welchem selbstverständlich für ein drittes Pferd an Stelle des Quells kein Raum war. Von großer Bedeutung dagegen ist es bei der Übereinstimmung aller Angaben über Athenas Zeichen, den Ölbaum, daß von demjenigen, welcher im Parthenongiebel dargestellt war, Fragmente, namentlich solche der Blätterkrone vorhanden sind, welche in neuerer Zeit nur noch von einer Seite als zu den Parthenonsculpturen gehörig bezweifelt worden sind, gewiß mit Unrecht. War aber Athenas Zeichen sichtbar da, so konnte dasjenige Poseidons nicht fehlen und da dasselbe ein Pferd nicht gewesen sein kann, so muß es als wirklicher, aufsprudelnder Quell dargestellt gewesen sein, den man sich nach bestem Vermögen stilisirt denken mag.

Wenn dem aber so ist, so müssen nothwendigerweise nicht allein alle die älteren Erklärungen der Westgiebelgruppe falsch sein, welche von dem Irrthum in Betreff der Eingangsseite des Tempels ausgehn, sondern auch die neueren, welche entweder von der Existenz der Ölbaumfragmente nichts wissen oder deren Zugehörigkeit zu den Parthenonsculpturen in Abrede stellen, und ernstlich in Frage kommen können nur diejenigen, welche von dem Ölbaum und einem entsprechenden Zeichen des Poseidon, und zwar von dem wirklichen, am wahrscheinlichsten zwischen den gespreizten Füßen des Poseidon aufsprudelnd dargestellten und so zugleich eine Lücke in der Composition ausfüllenden Wasserquell ausgehn. Allein wenn damit auch der Erklärung der richtige Weg gewiesen ist, so handelt es sich immer noch um den Sinn, die Bedeutung der Wunderzeichen in der Composition, um den dargestellten Moment und um die Bewegung der Hauptpersonen sowie ihr Verhältniß zu den Wunderzeichen.

Was das Erste anlangt, muß ich auch jetzt noch den schon von Visconti gehegten, von mir schärfer praecisirten und von Michaelis und Petersen angenommenen Grundgedanken für den richtigen halten, daß durch die von den Göttern geschaffenen Zeichen selbst die Entscheidung zwischen ihnen gegeben sei, so daß keinerlei Schiedsrichter überhaupt in Frage kommen, wie man es denn als gewiß bezeichnen kann, daß keine solchen dargestellt sind und daß sie in einer Giebelcomposition auch schwerlich dargestellt werden konnten. In Betreff des vergegenwärtigten Momentes aber haben fast alle Erklärer, und gewiß mit Recht, gefordert oder vorausgesetzt, daß derjenige nach der Entscheidung oder derjenige der Entscheidung selbst dargestellt sei, nicht der unentschiedene Streit, dessen Ausgang ungewiß ist, wie man aus Pausanias' allgemeiner und ungenauer Angabe des Gegenstandes folgern könnte. Denn nur in der gefallenen oder eben fallenden Entscheidung ist ausgedrückt, was allein konnte ausgedrückt werden sollen, daß Athena, nicht Poseidon attische Landesgottheit sei. Allein wie dieser Entscheidungsaugenblick in den Bewegungen der Hauptpersonen zur Erscheinung gebracht sei, ist auf mannigfach verschiedene Weise verstanden worden. Visconti und Welcker, denen ich früher gefolgt bin, glaubten in der Bewegung der Athena eine triumphirende Zurückwendung zu ihrem von Nike gezügelten Wagen zu erkennen, den sie besteigen wolle, um das gewonnene Land zu durchfahren, während dem Poseidon der seinige zum Rückzug in sein Wasserreich bereit gehalten werde. Der Ausdruck der gegebenen Entscheidung würde damit wesentlich in den Umstand gelegt sein, daß Athenas Wagen von Nike gelenkt wird. Gegen diese Annahme sind schon von Michaelis (S. 183) und

von Petersen (S. 166 f.) richtige Bemerkungen gemacht worden, und man wird sie jetzt nicht mehr für haltbar erklären. Eben so wenig aber ist es die Ansicht Anderer (Quatremère de Quincy's, Friederichs', Bausteine' u. s. w. S. 149 und Matz, s. Anm. 53), Athena sei lanzenschwingend und Poseidon bedrohend zu denken. Denn abgesehn davon, daß diese Gelehrten die Bedeutung der Wunderzeichen verkannten oder läugneten, übersahen sie, daß hiermit ja grade ein unentschiedener Kampf, nicht die gefallene Entscheidung ausgedrückt sein würde und daß von einem Waffenkampfe zwischen den beiden Göttern nirgend die Rede ist. Petersen (S. 181) dachte an ein Ausbreiten der Arme, um das gewonnene Land, dessen Vertreter in der Familie des Kekrops er in der linken Flügelgruppe erkennt, „gleichsam zu umfassen", wobei er irrigerweise annahm, der Kopf der Göttin sei von der Mitte abgewandt gewesen[56]). Brunn endlich[57]) meinte, die Wagen nächst den Göttern seien als eben vom Olymp angekommen, aus der entscheidenden Götterversammlung abgesandt zu fassen und Hermes, welcher das von Nike gelenkte Gespann auf der Seite Athenas begleite, eile ihr entgegen, um ihr den Sieg zu verkünden, während andererseits Iris als Begleiterin des zweiten, von Amphitrite gezügelten Gespannes Poseidon die Botschaft seiner Niederlage und den Befehl bringe, sich aus dem Lande zurückzuziehn. So einfach aber auch ihm die Sache erschienen ist, die, wie er meint, keines weitern Beweises bedürfe, so viele, wohl entscheidende Einwendungen werden sich gegen dieselbe erheben lassen[58]). Mir selbst scheint die einzige mögliche Deutung die zu sein, daß Athena in schwungvoller Bewegung siegesbewußt von dem von ihr, nicht unwahrscheinlicher Weise mit dem Stoß ihrer Lanze, hervorgebrachten Wunderzeichen zurücktritt, um diesem vor allen Blicken Raum zu geben, wobei sie den Gegner fest im Auge behaltend die aus dem Boden gezogene, aber nicht mit der Spitze gegen Poseidon gerichtete, sondern mehr senkrecht gehaltene Lanze in der Rechten wie jubelnd emporschwang, während Poseidon vor dem Anblick des von Athena geschaffenen Wunders, des in der Mitte schlank emporgeschossenen Ölbaumes, erschreckt und mit einem mächtigen Schritte weicht, „so wie ein Mann, der die Natter ersah, mit Entsetzen zurückfährt" (Il. 3, 33), wie mit passendem Vergleiche gesagt ist, wobei er möglicherweise den Dreizack bereits in der gesenkten Linken hielt und den rechten Arm nur im Motive des Staunens erhob. Wenn so, während zwischen Poseidons Füßen der von ihm geschaffene Quell niedrig aufsprudelte und gegen sein Gespann hin abfloß, in der Mitte der ganzen Composition, durch die beiden zurücktretenden Gegner frei gegeben Athenas Ölbaum festgewurzelt emporragte, so dürfte hierdurch die gegebene und für alle Zeit gegebene Entscheidung des Streites, wie man es fordern muß, klar und deutlich und durch die Hauptpersonen und ihre Handlung und Bewegungen selbst ausgedrückt sein. Dadurch treten nun aber auch die Seitengruppen in eine mehr untergeordnete Bedeutung zurück. Die beiden Gespanne werden als diejenigen zu gelten haben, mit denen die beiden Götter auf den Kampfplatz gekommen sind und deren edle Rosse unter dem Eindruck der heftigen Bewegung in der Mitte so in Erregung gekommen sind, daß ihre Lenkerinnen sich mit voller Kraft in die Zügel legen müssen, um sie zu bändigen. Als diejenige auf Seiten der Athena ist ganz überwiegend Nike angenommen worden und man kann ihr diesen, durch einen wahrscheinlichern schwerlich zu ersetzenden Namen getrost lassen, auch ohne anzunehmen, daß eben durch sie oder vollends nur durch sie der Sieg der Athena angedeutet werde. Denn Nike ist die ständige Begleiterin

der Göttin, welche selbst den Beinamen Nike führte. Und selbst wenn die Figur, wie es nach den Zeichnungen wahrscheinlich ist, ungeflügelt war, macht auch dieser Umstand den Namen der Nike nicht unmöglich, da ungeflügelte Niken nachweisbar sind. Begleitet wird das Gespann der Athena von einem jugendlichen Manne, welcher mit der Rechten lebhaft vorwärts, auf das eben erfolgte Wunder deutend sich zu der Lenkerin zurückwendet, als wollte er die mit den Pferden Beschäftigte auffordern, die große Begebenheit in der Mitte anzuschauen. Dieser junge Mann ist neuerlich mehrfach Hermes benannt und als solcher am ausführlichsten von Petersen (S. 167 ff.) erwiesen worden. Motiviren kann man seine Anwesenheit wohl einerseits aus einem Culte des Hermes grade im Tempel der Athena Polias in Athen und daneben, indem man ihn als Abgesandten und gleichsam Stellvertreter des Zeus betrachtet, der selbst seinen olympischen Herrschersitz nicht leicht verläßt, um Zeuge von Vorgängen auf Erden zu sein. Die Lenkerin von Poseidons Gespann, welches nach den Fragmenten (s. Anm. 55) sicher aus gewöhnlichen Pferden, nicht aus Hippokampen bestand, ist allgemein und gewiß passend mit dem Namen seiner Gattin Amphitrite belegt worden, während für die weibliche Figur neben den Pferden, mit welcher man den geflügelten Torso N. bei Michaelis Taf. 6 Nr. 14 schwerlich mit Recht zu identificiren versucht hat, wohl kein anderer Name, als der einer Nereide gefunden werden kann. Für die Figuren der Gruppen in den Flügeln des Giebels kann zunächst als vollkommen sicher gelten, daß sie, wie schon oben kurz bemerkt, nicht die richtenden Gottheiten darstellen können, denn diese dürften unter keinen Umständen so abseits sitzen, knien und liegen, auch sind unter ihnen keine oder doch so gut wie keine der als Richter genannten großen Götter zu erkennen, wohl aber Gestalten, denen dies Amt nicht zugewiesen werden kann. Es sind deshalb in diesen Figuren auch ziemlich übereinstimmend die Parteien oder Gefolgschaften der streitenden Götter erkannt worden, außer von Brunn, welcher, „von durchaus veränderten Grundlagen ausgehend“ in ihnen insgesammt Personificationen der attischen Landschaft nachzuweisen versucht hat, was auf sich beruhen bleiben möge. Von der Bedeutung als Parteien der streitenden Götter sind nur die Eckfiguren auszunehmen, welche in der That Localpersonificationen sind, Flußgötter in unverkennbarer Charakteristik, und zwar, der wirklichen Lage der Akropolis, des Kampfschauplatzes entsprechend links (nördlich) Kephisos, dem eine verloren gegangene Nymphe gesellt gewesen sein mag, rechts (südlich) Ilissos mit der Kallirhoë.

Unter dem Reste der Figuren sind vergleichsweise diejenigen der poseidonischen Seite am leichtesten zu bestimmen, vor allen in der Mitte der Gruppe die hier zum ersten Mal in der Kunstgeschichte nackt dargestellte Aphrodite von Eros begleitet, die kaum von einem der neueren Erklärer verkannt noch auch zu verkennen ist. Die langhingelagerte Göttin, in deren Schooße sie sitzt, kann kaum eine andere als Thalassa sein, jedenfalls unmöglich die von Mehren angenommene Dione, welche hier unter den Meergöttern nichts zu suchen hat. Demnächst wird über die der Amphitrite zunächst sitzende, von einem zweiten Knaben begleitete Göttin der geringste Zweifel sein, es ist Leukothea mit Palaemon-Melikertes, welche mit Aphrodite und Eros zusammen auf dem Isthmos Cultus hatten. Für die Figur hinter Aphrodite und Thalassa bleibt wohl nur der Name einer Nereide übrig.

Was die Seite der Athena anlangt, fragt es sich zu oberst, ob man in den

hier dargestellten Figuren Gottheiten erkennen will und darf; ist dies der Fall, so wird man sie nicht anders als mit Michaelis auf die eleusinische Trias (Demeter und Kora mit Iakchos) die innere und auf Asklepios mit Hygieia die äußere Gruppe deuten können. Doch erheben sich hiergegen, sowohl was den Gedanken an sich als was die Charakteristik einzelner Figuren betrifft, sehr erhebliche Zweifel, ganz besonders der, ob man vor Athenas Besitzergreifung bereits auf dem attischen Boden angesiedelte Götter annehmen könne. Die große Mehrzahl der Erklärer hat deshalb an den erdgeborenen ersten attischen Landeskönig Kekrops und seine Familie gedacht und diese Deutung ist neuerdings von Petersen mit guten, wenn auch nicht überall stichhaltigen Gründen motivirt worden. Dem Grundgedanken nach wird man wohl am besten diese Urkönigsfamilie als Vertreterin der autochthonen Bevölkerung des Landes aufzufassen haben, das Athena hier in Besitz nimmt und das man doch nicht menschenleer denken darf; daß dabei aber im Einzelnen Schwierigkeiten übrig bleiben, soll nicht geläugnet werden. Problematisch ist es vor Allem, ob die Schlangenfüßigkeit des Kekrops durch eine ihm beigegebene große Schlange, auf welche er sich stützt — denn dies zeigt die erhaltene Gruppe —, ersetzt zu denken sei; wobei jedoch nicht verkannt werden darf, daß die Schlange auch dem Asklepios auf diese Art sonst nicht gesellt ist. Und so wird im Allgemeinen die Annahme der Kekropsfamilie wohl als die wahrscheinlichere zu gelten haben. Mag aber auch die eine oder die andere Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen großen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athena und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, wie brandende Wellen auseinander fahrend; die vorangegangene Bewegung gegen einander vergegenwärtigt durch die ansprengenden Gespanne; dann die Wagen, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich wiederspiegelt; weiterhin die weniger betheiligten und deshalb weniger bewegten Gefolge, oder Parteien, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flußgötter Athens, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebannt, zu der auf der Burg vorgehenden Handlung herumgewandt. So verklingt die gewaltig bewegte Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr, harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren am Giebel abnehmend.

Der Ostgiebel.

Hier ist Alles ungewiß bis auf den aufgehenden Helios in der linken (südlichen) und die untergehende Selene in der rechten (nördlichen) Ecke des Giebels und auch diese Figuren sind sicher nur in ihrer Thatsächlichkeit, nicht in ihrer Bedeutung. So wie hier die Geburt der Athena faßten Helios und Selene an der Basis des Zeus zu Olympia die Geburt der Aphrodite, ihr Auftauchen aus dem Meere und die um sie versammelten großen Götter ein (Pausan. 5, 11, 8) und diese von demselben Meister herrührende Darstellung wird man wohl als mit derjenigen im Parthenongiebel gleichen Sinnes betrachten dürfen, wogegen es zweifelhaft ist, ob man gut thut, alle Bildwerke, frühere und spätere, in welchen die beiden Lichtgottheiten sehr verschiedene Scenen einrahmend vorkommen, zusammenfassend, für alle den gleichen Sinn zu suchen und nur den gelten zu lassen, der

sich mehr oder weniger künstlich als für alle giltig darstellen läßt. Ohne Zweifel bezeichnen beide Gestirne hier wie in Olympia zunächst den Himmelsraum, an dem sie sich bewegen vom Aufgang bis zum Niedergang und deuten am wahrscheinlichsten damit an, daß Athena hier, Aphrodite dort für die ganze Welt geboren wird. Alles Weitere ist unsicher und mit überzeugenden Argumenten auch schwerlich auszumachen, wenigstens bis jetzt nicht ausgemacht. Auf den von den Lichtgottheiten eingefaßten Ort der Handlung wird zurückzukommen sein.

Über die unwiederbringlich verlorene Mittelgruppe und die in derselben dargestellt gewesene Handlung läßt sich sehr viel oder auch sehr wenig sagen, je nachdem man es liebt, Vermuthungen aufzustellen und auszuspinnen oder es vorzieht auf das Wissenwollen dessen, was wir nicht wissen können, zu verzichten. Pausanias' Ausdruck, es beziehe sich hier Alles auf die Geburt der Athena ist so unbestimmt wie möglich und enthält namentlich am allerwenigsten ein Zeugniß für den dargestellt gewesenen Zeitpunkt. Und so ist denn auch von den verschiedenen Erklärern sowohl der Moment der Geburt selbst, das Hervorspringen Athenas aus dem Kopfe des Zeus wie derjenige unmittelbar nach der Geburt, das Auftreten der plötzlich erwachsenen Göttin unter den erstaunten Göttern angenommen worden, wie endlich, damit doch auch das nicht fehlen möge, (von Brunn, s. Anm. 57) derjenige vor der Geburt, wo Hephaestos eben mit seiner Axt zum Schlag auf Zeus' Haupt ausholt.

Aus Pausanias' Worten ist eine sichere Entscheidung nicht möglich, aber eine gewisse Wahrscheinlichkeit gegen den Augenblick der Geburt selbst liegt doch in ihnen. Denn von diesem Augenblick wird sich der so ganz neutrale Ausdruck, Alles beziehe sich auf Athenas Geburt doch am wenigsten verstehn lassen, und zwar um so weniger, als Pausanias selbst eine Gruppe auf der Akropolis, welche eben den Geburtsaugenblick darstellte (1, 24, 2) mit den Worten: „Athena aus dem Haupte des Zeus hervorgehend" bezeichnet. Dabei ist jedoch immer zuzugestehn, daß die große Umgebung den Schriftsteller zu einem Zusatze hätte veranlassen müssen und daß möglicherweise dieses die neutralen Worte veranlasst hat; allein wenn man erwägt, wie kurz nöthigenfalls dieser Zusatz hätte sein können, um wenigstens die Hauptsache, wenn es denn sein mußte in drei Worten, zu sagen, nämlich „in Anwesenheit der Götter" (*παρόντων τῶν θεῶν*), so wird man dem Zugeständniß kein allzu großes Gewicht beilegen und dabei stehn bleiben dürfen, daß schon nach dem Wortlaute von Pausanias' Zeugniß der Geburtsmoment selbst nur geringe Wahrscheinlichkeit hat. Dazu kommt dann die plastische Undarstellbarkeit, wenn man die Sache recht erwägt und die auf Grund von Vasenbildern oder Spiegelzeichnungen oder auch aus freier moderner Phantasie heraus gemachten Darstellungsversuche prüft, sei es, daß eine puppenhaft kleine Athena halb noch im Kopfe des Vaters steckend erscheint oder aus demselben von einer Eileithyia hervorgezogen wird, oder auch daß sie in voller Größe, gelegentlich gar geflügelt, über Zeus' Haupte außerhalb des Giebelfeldes vor der Dachspitze schwebt oder vollends als Akroterienfigur über der Spitze des Giebels steht. Drittens muß man sagen, daß der Act der Geburt selbst, so dargestellt, wie er nach allen antiken Analogien allein gedacht werden kann, d. h. abgesehn von den phantastisch modernen emporschwebenden Athenen, Zeus zur unbedingten Hauptperson macht und dem Gedanken Ausdruck giebt: Zeus bringt Athena zur Welt, nicht aber den, auf welchen es hier ankam: Athena Tochter des Zeus. Dieser Gedanke findet seinen Ausdruck allein

in der oben näher bezeichneten Darstellung des Augenblickes nach der Geburt und für eine solche Darstellung wird sich endlich auch die Analogie des Westgiebels anführen lassen, wo, wenn nicht Alles trügt, wie gezeigt worden, nicht der schwebende, sondern der durch Athenas Sieg entschiedene Streit und damit der Gedanke: Athena Attikas Landesgöttin zum Ausdruck gebracht ist. Auf ein aus ein paar Nebenfiguren abzuleitendes starkes Argument für die Wahl des Augenblickes nach der erfolgten Geburt soll sogleich hingewiesen werden; zuvor sei nur noch bemerkt, daß der Gedanke an den Augenblick vor der Geburt so wenig glücklich motivirt und an sich in so hohem Grad unwahrscheinlich ist, daß man nach dem, was bereits gegen ihn gesagt worden ist, von demselben schweigen darf.

Die beiden Nebenfiguren aber, in deren Handlung das stärkste, ja wahrscheinlich das entscheidende Argument für die mir allein möglich erscheinende Scene nach der Geburt, das Auftreten der Athena in ihrer ganzen Mächtigkeit und im Glanz ihrer Waffen im Kreise der von Staunen ergriffenen Götter gegeben ist, sind die als Iris zu bezeichnende Figur in der Mitte des linken Flügels (F. bei Michaelis Taf. 6) und die Nike (J. bei Michaelis a. a. O.), welche mit aller Wahrscheinlichkeit vom rechten Flügel stammt[59]). Jene wird sich schwerlich anders, denn als eilende Botin erklären lassen, welche an den ihr zunächst sitzenden Göttinnen vorbei in die Ferne hinauseilt (s. unten); diese dagegen ist, wenn es nicht gelingt, sie überhaupt dem Ostgiebel streitig zu machen (s. Anm. 59) in diesem durchaus nicht anders zu verstehn, als so, daß sie begeistert mit mächtigen Schritten der Mitte zustrebt, um sich, wahrscheinlich eine Taenie in den Händen haltend, an die Seite der Göttin zu stellen, deren unzertrennliche Begleiterin sie fortan sein soll. Die Botschaft, welche Iris zu verkünden dahineilt, kann aber doch nur die sein: Athena ist geboren und Nike kann eben so wohl nur der in ihrer ganzen Herrlichkeit erschienenen Athena zustreben, nicht dem noch halb im Kopfe steckenden Athenapüppchen. Eine Schwierigkeit könnte dem gegenüber nur aus dem von Carrey nicht mehr gesehenen Torso H. bei Michaelis a. a. O. sich zu ergeben scheinen, in welchem man ziemlich allgemein und wahrscheinlich mit Recht Hephaestos erkannt hat. Obgleich Kopf, Arme und Beine fehlen, kann doch darüber kein Zweifel sein, daß der Gott mit hoch erhobenen Armen und nach seiner Rechten gewendetem Kopfe, lebhaften Schrittes, wesentlich ganz so wie Poseidon im Westgiebel nach links zurücktrat oder zurückprallte. Nimmt man nun an, er habe die Axt, mit welcher er den Schlag auf das Haupt des Zeus gethan hat, noch erhoben gehalten und dies sei das Motiv der Bewegung seiner Arme (Petersen), so fragt es sich, ob dies sich mit dem Gedanken an die bereits vollendete Thatsache und ein plötzliches Erwachsensein der Athena recht verträgt, in sofern erhaltene Darstellungen, welche den Moment der Geburt und denjenigen nach derselben darstellen, Hephaestos allerdings, von der wunderbar überraschenden Wirkung seines Schlages betroffen, mit starkem Schritte zurücktretend, nicht aber mit der noch erhobenen Axt in den Händen zeigen. Anders steht die Sache, wenn man die Erhebung der Arme des Hephaestos als einen Ausdruck des Staunens oder auch des Schreckens faßt, welcher den Gott ob des von ihm bewirkten Wunders ergriffen hat (Michaelis u. A.). Und angesichts des Poseidon im Westgiebel ist wohl nicht mit Recht gesagt worden, so lebhaft ausgedrücktes Staunen sei wohl für einen Satyrn, nicht aber für einen phidias'schen Gott passend (Petersen). Dabei mag er die Axt noch in der Rechten gehalten haben, nur so, daß er sie hinter seinem Kopfe sinken ließ, nicht aber kann

er sie mit beiden Händen gefaßt gehabt haben, denn das müßte seine Stellung und Handlung durchaus unklar machen.

Aus welchen Gottheiten nun die Mittelgruppe zusammengesetzt war, wie diese zu einander geordnet und wie sie bewegt waren, das mag billig der Phantasie eines Jeden zu errathen überlassen bleiben, wobei nicht in Abrede gestellt werden soll, daß Petersen in Beziehung hierauf sinnreiche Vermuthungen aufstellt. Wissen können wir nicht, wie die große, in Carreys Zeichnung klaffende Lücke von 9—10 Metern ausgefüllt gewesen ist, und nur das darf als in hohem Grade wahrscheinlich bezeichnet werden, daß Zeus oder auch neben ihm in ähnlicher Anordnung wie sich Poseidon und Athena im Westgiebel finden, Athena die Mitte einnahm, daß Athena sich rechts (vom Beschauer) von Zeus befand, da von dieser Seite Nike heranstrebt, daß sie in schwunghafter Bewegung dargestellt war und daß vor dieser zunächst Hephaestos zurückprallte. Alles Weitere ist unsicher und bestreitbar und höchstens kann man noch einen der Iris auf dem linken Flügel rechts entsprechenden zweiten Boten, Hermes, als mehr denn Anderes wahrscheinlich erklären, während die Nike, ihren Maßen nach, schon mehr der Mittelgruppe angehört zu haben scheint.

Leider ist aber nicht allein die Frage nach den Hauptpersonen der Mitte eine offene, sondern man ist auch von der großen Sicherheit, mit der man früher den Figuren der beiden Eckgruppen zum Theil augenscheinlich falsche Namen gab, neuerdings merklich zurückgekommen. Für jede mögliche Erklärung der Eckfiguren bildet eine Entscheidung über das anzunehmende Local und dessen Einheitlichkeit oder Zweitheiligkeit die Grundlage. Die Zweitheiligkeit, zuerst von Welcker angenommen, ist früher von mir am bestimmtesten durchgeführt und diese Ansicht von Anderen getheilt worden. Nach derselben wäre in der Mitte der Olymp, an den Enden die Erde, zunächst Attika zu erkennen, während Helios und Selene die Beziehung auf die ganze Welt wahren. Für mich war die vollkommene Theilnahmlosigkeit der gelagerten Eckfiguren und die beginnende Erregung der zunächst sitzenden, an welche, wie ich annahm, soeben die Botschaft gelangt, das entscheidende Motiv und diese Theilnahmlosigkeit ist neuerdings auch Brunn so anstößig erschienen, daß, während Michaelis und Petersen in allen Figuren Götter im Olymp erkennen, er die Figuren der Eckgruppen für localbezeichnende Personificationen, links Olympos und die Horen, rechts die Hyaden hält, was denn freilich schweren Bedenken unterliegt. Hiergegen hat Michaelis und ähnlich Petersen bemerkt, der „große Olymp" sei weit genug, um annehmen zu lassen, daß die entfernter auf ihm (nach Il. 8, 321 und sonst) ihre Wohnungen habenden Götter von dem noch nichts erfahren haben, was soeben auf „dem höchsten Gipfel des vielgipfeligen Olympos im Palaste des Zeus" vorgegangen sei. Das muß man ebenso sehr als möglich, wie den weitern Einwand gegen die Zweitheiligkeit der Örtlichkeit als berechtigt anerkennen, daß der für das Auge einheitlich so scharf umrahmte Giebel der Annahme einer so starken Localtrennung für den Gedanken widerspreche. Nimmt man deshalb einheitlich olympisches Local an, was um so mehr gerechtfertigt sein wird, je weniger man bei den Wellen, aus denen Helios auftaucht, an unmittelbare oder materielle Begrenzung, sondern an das homerische Auffahren des Sonnengottes aus dem Meere denkt (Od. 3, 1. Il. 7, 422), so wird man in den Eckfiguren auch nur Götter suchen dürfen. Und in der That mehren sich, was zunächst den dem aufgehenden

Helios gegenüber gelagerten Jüngling anlangt, die Anzeichen dafür, daß ihm der Name des Dionysos von Michaelis und noch weit bestimmter von Petersen mit Recht beigelegt worden ist[60]). Ist dem aber so, so macht seine Nachbarschaft für die beiden ihm zunächst in traulichster Vereinigung auf Stühlen sitzenden Frauen die Namen der Demeter und Kora wahrscheinlicher, als andere. Für die gegenüber, zunächst der untergehenden Selene die rechte Ecke ausfüllende Frauengruppe ist der Name der Moiren häufiger, als irgend ein anderer genannt worden und neuerdings sind Thatsachen bekannt geworden, welche die von mir, und mir folgend von Michaelis, dann auch von Petersen gegen diese Benennung geltend gemachten Gründe wenigstens in der Hauptsache als hinfällig erscheinen lassen. Mag man aber schließlich bei dieser Erklärung stehn bleiben oder eine passendere finden, das Eine muß als unbedingt feststehend betrachtet werden, daß wir in diesen drei Frauen eine untrennbare Dreieinheit anzuerkennen haben und daß der am ausführlichsten von Petersen durchgeführte Versuch, die Gruppe zu zerlegen und in der allein sitzenden Gestalt Hestia, in den beiden anderen die in Peithos Schooß gelagerte Aphrodite nachzuweisen, durchaus mislungen ist (vergl. Anm. 60).

Die erhaltenen Reste.

Wenn im Vorstehenden versucht wurde, auf Grund der Angaben des Pausanias, der Zeichnungen Carreys und der erhaltenen Figuren den Gedanken und den innern Zusammenhang der beiden großen Compositionen, so weit dies noch möglich ist, in einer Skizze darzulegen, so wird es jetzt gelten in der Sonderbetrachtung der einzelnen Statuen und Bruchstücke in feinere Einzelheiten der Compositionsmotive einzudringen und an diesen Monumenten aus Phidias' Werkstatt uns den Kunstcharakter dieses Meisters im Stilistischen und Formellen klar zu machen. Zugleich aber darf nicht versäumt werden, den heutigen Bestand der Reste der Parthenongiebel vollständig, mit den nöthigsten Bemerkungen zu registriren.

Wir beginnen mit dem östlichen Giebel. Hier tritt uns gleich in dem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen, von der Fig. 61 eine, wenngleich nur unvollkommene Vorstellung vermitteln möge. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den, deutlich im Marmor angegebenen und ursprünglich durch Farbe wahrscheinlich noch deutlicher hervorgehobenen Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen läßt, wie jenes Kolossalgespann der Athena beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd einher, und die angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, daß selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaëton hinabschleuderte in's Verderben: der vorgebeugte Hals des Helios läßt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, welcher der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muß. Das ungefähr giebt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben, schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere grade empor-

strebende Roß zu geben, es ist die Wucht des, wie Bohrlöcher zeigen, dereinst von Metall angefügt gewesenen Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgiebt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens; in dieser Beugung des Kopfes, welche hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt und den großen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten läßt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein der Natur abgelauschter, im Einzelnen wahrer und doch mit monumentaler Großheit wiedergebener Zug.

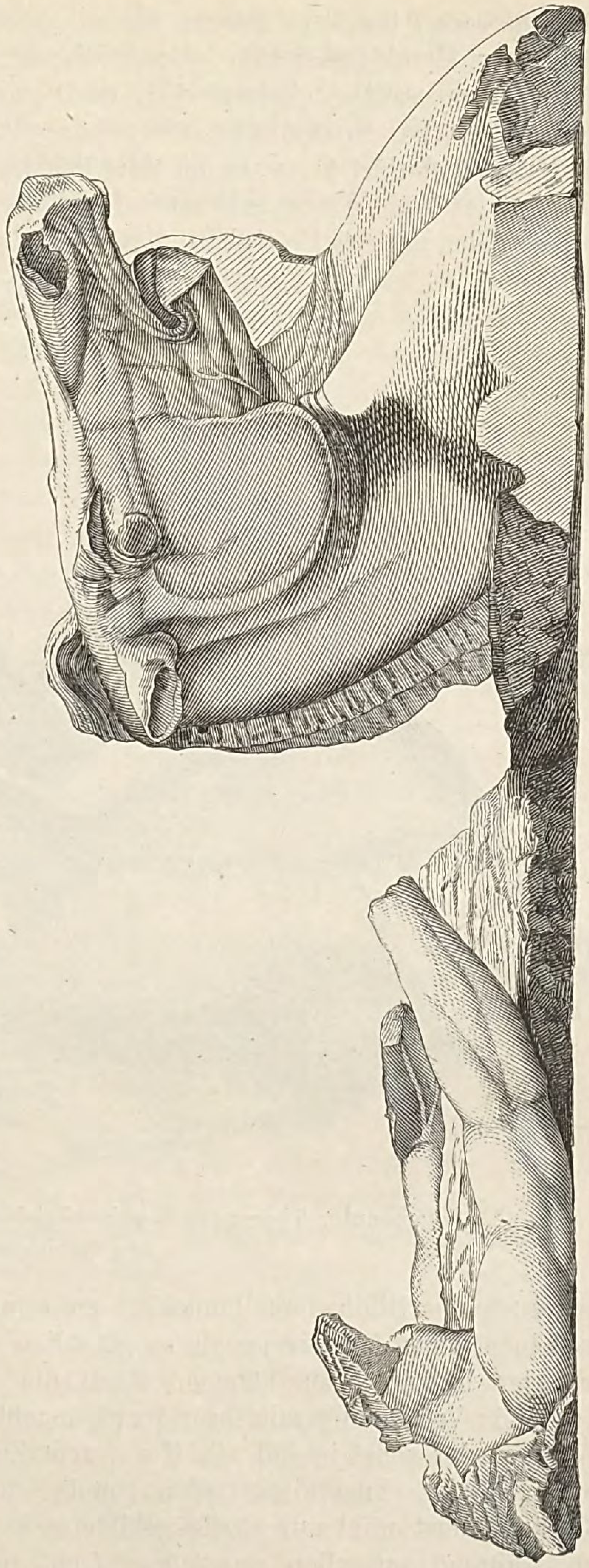


Fig. 61. Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber der gewöhnlich Theseus genannte jugendliche Mann gelagert ist, ein Körper mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen selbst bei einer höchst maßvollen Vortragsweise des Einzelnen kaum ein zweiter der uns, außer den Parthenonsculpturen, erhaltenen wetteifern kann. Die Zeichnung Fig. 62 läßt wenigstens den Adel der Stellung, die Harmonie der Verhältnisse, die Großheit der Anlage erkennen, leider aber nicht ganz das warme und frische Leben, welches diese Statue in besonderem Maße auszeichnet.

Sie stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollendetsten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir die einzelnen Formen der Musculatur in ihren Verhältnissen

und Functionen ins Auge fassen. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der spätern Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen läßt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in maßvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Maßstabes zu sehn, wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den

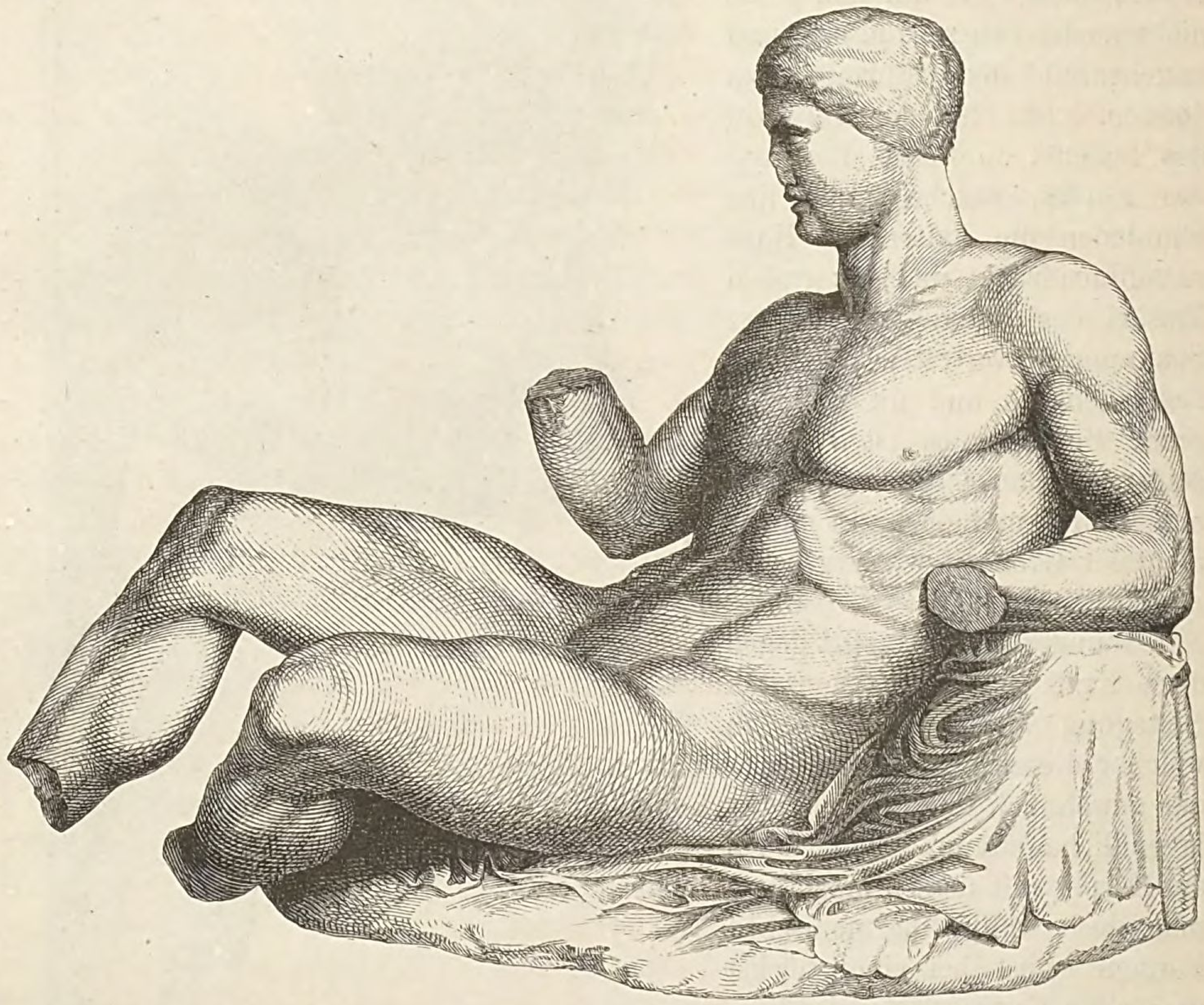


Fig. 62. Sogenannter Theseus (am wahrscheinlichsten Dionysos) vom östlichen Giebel des Parthenon.

Ausspruch des Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne daß wir jemals so glücklich sind, im Leben Ähnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben die Jugendlichkeit, die Schlankheit der Formen in Verbindung mit ihrer Kraft, macht auch, abgesehn von der Frage, ob Herakles oder sonst irgend ein Heros dem Zusammenhange der ganzen Composition nach hier einen Platz finden konnte, den Namen des in dieser Periode der attischen Kunst wohl nur bärtig gebildeten Herakles für diese Figur unwahrscheinlich, während von allen sonst ohne recht ausreichende Begründung für dieselbe vorgeschlagenen Namen derjenige des Dionysos, welcher hier auf einer Mittelstufe zwischen seiner ältern, bärtigen Bildung und der weichen Jugendlichkeit der jüngern Kunst erscheinen würde, sich durch die meisten und besten Gründe stützen läßt. Von diesen Gründen sind schon von anderer Seite geltend gemacht worden: das

Thierfell, auf welches der junge Mann gelagert ist, von dem zwei Tatzen mit Krallen erkennbar sind, während ihm die Mähne fehlt, so daß es füglich nur ein Pantherfell sein kann, das feine Gewand, welches über dies Fell gebreitet die weiche Unterlage des auf die Felsen hingestreckten bildet, die Spuren, daß die Füße einst mit Sandalen oder Halbschuhen mit reichem Riemenwerk bekleidet gewesen sind, endlich die behagliche Ruhe der ganzen Gestalt, welche keinem Gotte besser oder nur so gut ansteht wie eben dem Dionysos. Dazu gesellt sich noch ein Argument, das, wenn es sich streng beweisen ließe, mit den übrigen zusammen wohl entscheiden würde. Eine wundervoll gearbeitete linke Hand, welche nach Maßen, Formen und Bewegung vollkommen zu dem Jüngling paßt, hat einen Gegenstand (aus Erz) gehalten, der kein grader Stab, wohl aber ein leicht gebogener Zweig gewesen sein kann; gehört diese Hand in der That unserer Figur und ergänzt man den von ihr gehaltenen Zweig mit einer daran hangenden Traube, so würde dies nur ihm zukommende Attribut für Dionysos beweisen (s. Anm. 60). Dagegen ist das Attribut der rechten Hand schwer zu errathen und wenn sich gegen einen in ihr ruhenden Thyrsos einwenden läßt, daß man diesen Arm eher gestützt als tragend vermuthen sollte, so würde doch auch eine Trinkschale in der Rechten, wenn die Linke eine Traube hielt, kaum am Platze sein. Dagegen wird man die Einwendungen gegen den Dionysosnamen, welche man etwa aus dem jedenfalls nicht lockigen Haar und aus der Mächtigkeit der Körperformen ableiten könnte mit dem Hinweis darauf wohl ablehnen dürfen, daß wir das Ideal des jugendlichen Dionysos genauer nur aus den Bildungen der jüngern Kunst kennen, nach denen man den Stil der phidias'schen Zeit nicht beurteilen darf.

Auf diese ganz nackt halb hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen, wenn jener in der That Dionysos ist, mit verhältnißmäßig der größten Wahrscheinlichkeit die eleusinischen Göttinnen, Demeter und Kora erkannt werden dürfen. Sie sitzen auf lehnelosen Stühlen traulich an einander gelehnt, so wie Demeter und Kora mehrfach dargestellt worden sind, im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Dionysos wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von außen her) sitzt ganz ruhig, den linken Arm auf die Schulter der zweiten, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite, der Mitte ein wenig zugewandt, zeigt etwas mehr Bewegung, welche aber nicht etwa auf die ihr von Iris gebrachte Kunde von Athena's erfolgter Geburt bezogen werden darf, da wir aus der Gestaltung des Halses ersehn, daß ihr Kopf zu der neben ihr Sitzenden herumgedreht war, sie also mit dieser im Gespräche, und zwar keinem erregten, begriffen ist. Deswegen darf man auch die Erhebung des linken Armes nicht als eine Geberde des Staunens betrachten, sondern hat den Arm als aufgestützt zu denken, wobei die Stütze eine Fackel gewesen sein könnte, wenn Demeter sicher wäre und wenn nicht das Vorhandensein eines kolossalen Handfragmentes mit denjenigen einer Fackel, welches nur von einer Figur aus der Mitte des Ostgiebels stammen kann, die Darstellung zweier fackelhaltenden Göttinnen in demselben unwahrscheinlich machte, also für unsere Figur den Gedanken an ein Scepter näher legte. Daß in den beiden Figuren ein Alters- und Größenunterschied wahrnehmbar sei, wie man den Namen Demeter und Kora zu Liebe behauptet hat, ist sehr problematisch und ein Beweis für diese Namen aus den Gestalten selbst schwerlich abzuleiten.

Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, daß sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes über dem Busen und der dichte und schwerere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurfe vollständig zur Geltung kommt, als auch daß der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiß. Ganz besonders an diesen Figuren und an den dreien der entgegengesetzten Giebelecke kann man den wahrhaft staunenswerthen Fortschritt erkennen, welchen die Kunst des Phidias in der Behandlung der Gewandung gegenüber Allem, auch dem Reifsten und Besten, das wir aus alterthümlicher Kunst kennen, gemacht hat. Bei unseren Statuen aber tritt die Fülle weicher und mannigfacher Falten um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen großen scharf hervorgehobenen und doch schlichten, vielleicht sogar etwas leeren Hauptformen erscheint.

Diese Statue, welche die Grenze zwischen der ruhigen Eckgruppe und der stark bewegt zu denkenden Mittelgruppe bildet, ist eine schlanke und noch sehr jugendliche Gestalt, dennoch aber von einer Kräftigkeit der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister sowohl durch die Weite und die elastische Kraft des Schrittes, wie auch durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, in gleicher Klarheit entwickelt und diesen Eindruck noch durch das Greifen nach dem wegflatternden Obergewande gesteigert, welches die Göttin so zusammenrafft, daß es im weiten Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht, welcher für die Göttin des Regenbogens zugleich mit als charakteristisch gelten darf. Die Bedeutung dieser Figur als Iris und als Botin des Olymp an die Erde, nicht aber, wie schon bemerkt, an die beiden zunächst sitzenden Göttinnen, welche so stürmischer Botschaft gegenüber viel zu ruhig sein würden, und an denen Iris vielmehr vorbeizustreben scheint, diese Annahme einer Botin wird auch durch die Bemerkung nicht widerlegt, daß die in Rede stehende Person nicht vorwärts blickte, sondern den Kopf gegen die Mitte etwas mehr als halb zurückgewendet hatte. Denn wenn man es nur natürlich nennen kann, daß die Botin auf das eben geschehene Wunder, welches sie verkünden soll, noch einen Blick zurückwirft, muß man eingestehn, daß, wenn ihr Eilen nicht einer Botschaft gälte, es nur der Ausdruck schleunigster Flucht sein könnte, veranlaßt durch den Schrecken vor dem Anblick der Athena; daß aber ein Schrecken, welcher eine, wenn auch junge Göttin, in dieser fliegenden Eile aus dem Olymp scheuchte, doch all zu drastisch vorgetragen sein würde.

Aus der Mittelgruppe besitzen wir, wie früher schon bemerkt, nur die Torse H. (bei Michaelis), Hephaestos und J., Nike. Über den erstern sei hier dem oben Gesagten nur noch hinzugefügt, daß er einen kräftigen und muskulösen Mann darstellt, dessen Arme allerdings ganz unzweifelhaft stark (der rechte stärker als der linke) erhoben waren; ob sie aber auch belastet gewesen sind, wie von mehren Seiten behauptet wird, möchte ich mit Michaelis als zweifelhaft bezeichnen. Eine absolute Nothwendigkeit, in dem Torso denjenigen des Hephaestos zu erkennen, liegt deshalb nicht vor und vielleicht haben diejenigen Recht, welche sich mit der Be-

zeichnung „staunender Gott" begnügen. Seinen Maßen nach muß er dem Mittelpunkte des Giebels ziemlich nahe gestanden haben. Auch die Nike J zeigt größere Maßverhältnisse, als die Iris (G), kann also nicht, wie ich früher irrig angenommen habe, als Gegenstück zu dieser aufgefaßt werden, vielmehr kann über ihre, der Mitte zugewandte Stellung kein Zweifel mehr sein, seitdem dem ursprünglich im britischen Museum befindlich gewesenen Torso das ihm gehörige rechte Bein (bis fast zum Knie erhalten) und neuerdings auch das linke (mit dem Knie) und die rechte Schulter angefügt worden ist. So wie jetzt die Figur mit diesen Fragmenten ergänzt ist, erscheint sie nicht als schwebend, sondern als, obgleich geflügelt (s. unten), mit mächtigem Schritte der Mitte zustrebend, wobei sie am wahrscheinlichsten eine flatternde Siegestaenie in der vorgestreckten Rechten (weniger wahrscheinlich mit beiden Händen ausgebreitet) hielt. Die Flügel waren der mit einem feinfaltigen und gegürteten, nur bis zum Knie reichenden Chiton bekleideten Figur aus eigenen Stücken angesetzt, und zwar, wie die Größe der zur Einzapfung dienenden viereckigen Löcher im Rücken beweisen, nicht aus Bronze, sondern aus Marmor. Ich halte es, obgleich ich dies bis jetzt nicht beweisen kann, für sehr wahrscheinlich, daß wir in dem bei Michaelis Taf. 8, Nr. 11 abgebildeten, in Athen aufbewahrten Fragmente ein solches des linken Flügels dieser Nike besitzen.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, finden wir auf der rechten einen innigen Dreiverein weiblicher Gottheiten, auf deren untrennbare Einheit schon oben hingewiesen worden ist und die nur deswegen nicht alle drei, wie ihrer zwei (s. Fig. 63) aus einem Marmorblocke gearbeitet sind, weil dieser von unmäßiger Größe und die Arbeit eine viel schwierigere hätte sein müssen, als sie es war, wenn die erste Figur allein hergestellt wurde. Dagegen hat der Künstler für ihre ganz nahe Verbindung mit den Schwestern dadurch gesorgt, dass er ihren linken Ellenbogen in ein aus dem Rücken der nächsten ausgehauenes Loch eingreifen ließ (s. Anm. 60). Insofern sie diese untrennbare Dreieinheit betonte, war die Welcker'sche Erklärung dieser Figuren als der drei Kekropiden („der Thauschwestern, Pandrosos, Aglauros und Herse") ohne Zweifel berechtigter als jede andere, welche eine Figur von den beiden anderen absonderte; seitdem aber erwiesen ist, daß diese Erklärung aus anderen Gründen unhaltbar sei, während uns andere Monumente gezeigt haben, daß es keineswegs unmöglich sei, die Moiren bei Athenas Geburt anwesend zu denken, tritt diese den drei Figuren am häufigsten gegebene Benennung in ihr gutes Recht und wird das Anstössige, das sie zu haben scheint, verlieren, wenn man bei den Moiren nur nicht an die drei Einzelnamen (Klotho, Lachesis und Atropos) und am wenigsten an die den Lebensfaden abschneidende Atropos denkt, sondern sie in ihrem ältesten und echtesten Sinne als die gemeinsamen Spinnerinnen (Klothes) des hier beginnenden Lebensfadens einer Göttin wie desjenigen jedes sterblichen Menschen auffaßt.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Großartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, daß unsere Bewunderung wächst, je tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Größe und doch die reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit

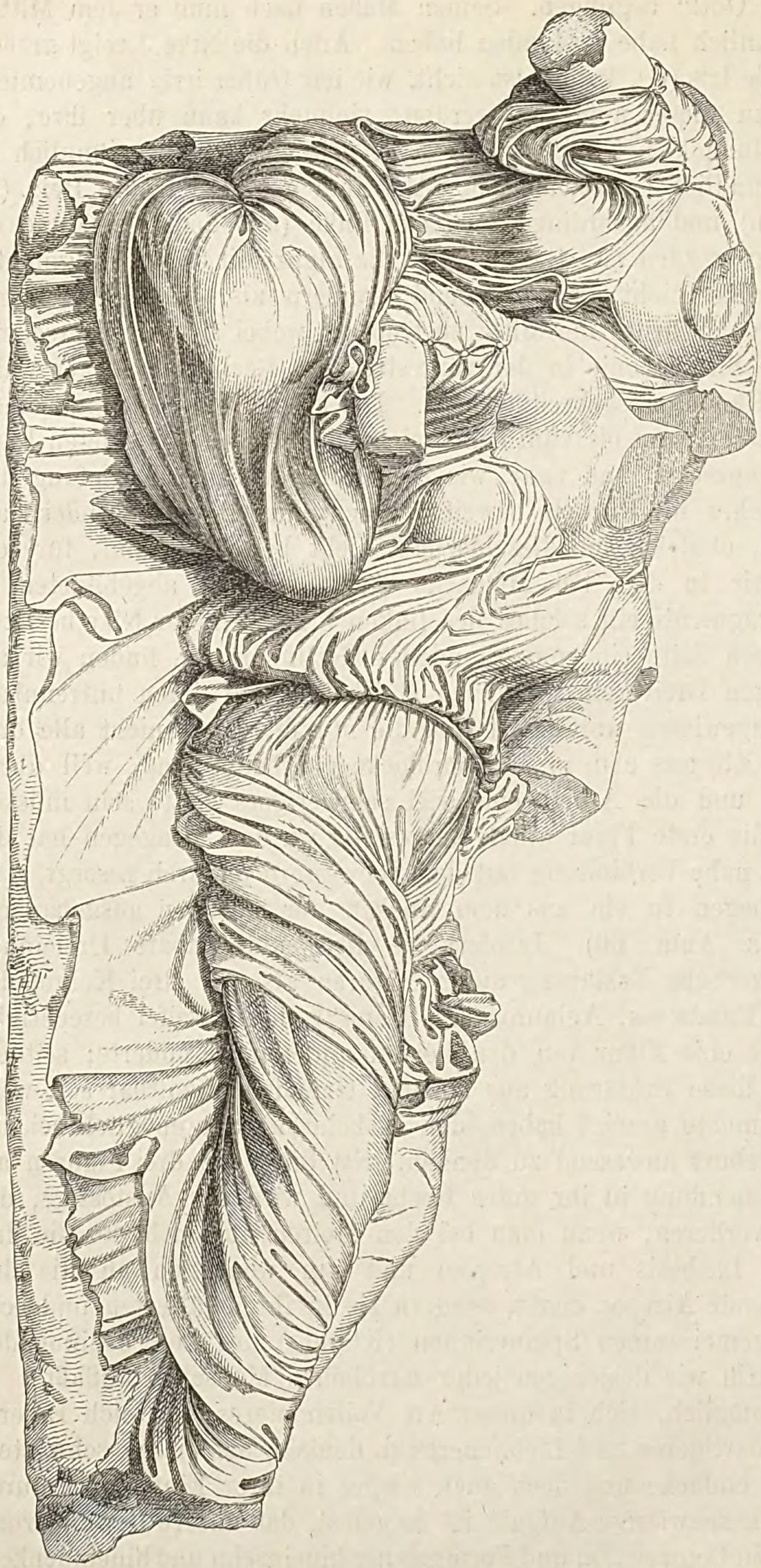


Fig. 63. Zwei Frauen (Moiren?) vom östlichen Giebel des Parthenon.

der ganzen Erfindung und der unermüdliche Fleiß der Bildung des Einzelnen, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern sitzt wie ihr Gegenüber im Zweiverein des linken Flügels der Mitte etwas zugewandt und da auch ihr Antlitz, wie Carreys Zeichnung zeigt, der Mitte zugekehrt war, so darf man wohl annehmen, daß der auch auf dieser Seite vorauszusetzende Bote ihre Aufmerksamkeit erregt hat, dagegen scheinen die beiden anderen Figuren ganz nur mit sich beschäftigt zu sein, wobei die zweite Schwester beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, dasitzt, während die dritte in vollkommner Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schoße liegt. Welches die Handlung ihrer Hände gewesen sei, ist schwer zu sagen; während Petersen unter seiner Peitho-Aphrodite-Hypothese an eine gemeinsam gehandhabte Blumenguirlande denkt, scheint mir gemeinsam gehandhabtes Spinngeräth und ein durch die Hände aller drei Figuren laufender goldener Faden wenigstens nicht unmöglich zu sein.

Die Gruppe dieser drei Frauen gehört unter allen Gesichtspunkten zu dem Schönsten und Vollendetsten, das uns von den Sculpturen des Parthenon erhalten ist; die

Natürlichkeit, Einfachheit und doch der Adel der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit und das rhythmische Ineinandergreifen der Gliederlage, die Großheit und doch dabei reizvolle Schönheit der Formen, welche bei der Gelagerten die Deutung auf Aphrodite hervorgerufen und begünstigt hat, die Art, wie die Stoffe der Gewandung, der feinere der Ärmelchitone, und der derbere der Obergewänder, zum Ausdruck gebracht und wie diese Gewandung in genauestem Anschlusse an die Körperformen, einfach im Ganzen und doch nicht ohne reizende Einzelmotive, wie das Herabgleiten des Chiton von der Schulter und Brust der Gelagerten und der reiche Bausch über ihrem Gürtel, angeordnet ist, das Alles ist von gleich unerschöpflichem Reiz. Und so wie diese Figuren an allen Stellen, an der Hinter- wie an der Vorderseite gleich vortrefflich gearbeitet sind, so ist bei ihnen auch jede Spur eines etwas conventionellen Ausdrucks in dem feinen Gefältel, das Kenner an der gegenüber sitzenden Zweifrauengruppe bemerken wollen, eben so sehr verschwunden wie die etwas starre Linie der Falten des Gewandes der Iris vermieden ist.

Die Ecke des Giebels dem aufgehenden Helios gegenüber füllt die mit ihrem Gespann untergehende Selene aus, deren Torso in Athen ist, während von den Köpfen ihrer zwei Pferde der allein gut erhaltene sich in London befindet, ein Gegenstand vielfacher kennerischer Bewunderung, in der Anlage ebenso großartig wie der Kopf des Heliosrosses, im Ausdruck dagegen ungleich weniger erregt, auch dieses angemessen dem Gespann der versinkenden Mondgöttin.

Wenden wir uns hinüber zum Westgiebel. Es ist schon früher bemerkt worden, daß uns von der in Carreys Zeichnung fast vollständigen westlichen Giebelgruppe viel weniger erhalten ist, als aus dem östlichen Giebel; neun Figuren außer den Kindern sind ganz verloren oder es sind von ihnen doch nur solche Fragmente erhalten, welche man besten Falls mit Figuren der Zeichnungen identificiren, aus denen man aber für deren Composition und Formgebung nichts lernen kann; von drei anderen sind beträchtlichere Fragmente auf uns gekommen, zu denen sich die für die Composition entscheidenden, bereits erwähnten Pferdefragmente von beiden Gespannen gesellen, während nur vier Figuren wesentlich, bis auf einzelne fehlende Theile erhalten sind. Es sind die drei ersten im nördlichen (linken) Winkel des Giebels und eine (der knieende Flußgott) aus dem rechten.

Die erste jener drei, der Flußgott Kephisos Fig. 64, kann sich bis auf den fehlenden Kopf, was die Erhaltung anlangt, mit dem Dionysos aus dem Ostgiebel messen, ja sie zeigt an ihrer Hinterseite die ursprüngliche Oberfläche des Marmors in besserer Erhaltung als irgend eine andere beider Giebel. In überaus vortrefflicher Weise ist hier ein Flußgott, der wie sein leise rinnendes Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist, charakterisirt; alle seine Formen, besonders diejenigen der Beine zeigen eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vorn herein ausschließt. Ja, es ist, als sei schon die hier gegebene Wendung, mit welcher der Jüngling sich halb emporrichtet und herumkehrt, für ihn nicht mühelos und ohne Anstrengung möglich und die gleichmäßig geschwungene Linie des ganzen Körpers, die sich auch in seiner Mitte von der Halsgrube bis zum Knie verfolgen läßt, erinnert an diejenige einer abfließenden und in sich zusammensinkenden Welle, während das von dem Arme gleitende, hinter dem Jüngling lang über den Boden gezogene und wieder über das Knie aufsteigende Gewand diese Wellenlinie und Wellenbewegung noch einmal betont. Die Lage ist ganz die, als zöge eine geheime Kraft

diesen weichen Jünglingskörper dem Boden zu und mache es ihm unmöglich, sich frei von demselben zu erheben, während die Musculatur, im Einzelnen beobachtet, nirgend von der Bewegung geschwellt, nirgend straff gespannt erscheint, im Gegentheil alle Formen durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äußern Widerstandes bestimmt und bedingt sind. Man vergleiche ganz besonders die Schenkel mit denen des Dionysos, man sehe, wie an den leicht gehobenen Beinen die Muskeln nach unten im Umriß einen sanften Bogen bilden, während die obere Linie fast ohne Schwellung ist, man beachte, wie flach das auf dem Boden ruhende Bein sich darstellt, und wie seine Musculatur in die Breite auseinander geht, so daß man angenommen hat, das Bein liege im Wasser, dessen Wellenbewegung man hinten deutlich erkenne, was freilich in Abrede gestellt werden muß, da was wie Wellenbewegung erscheint von den Falten der Gewandung herrührt.

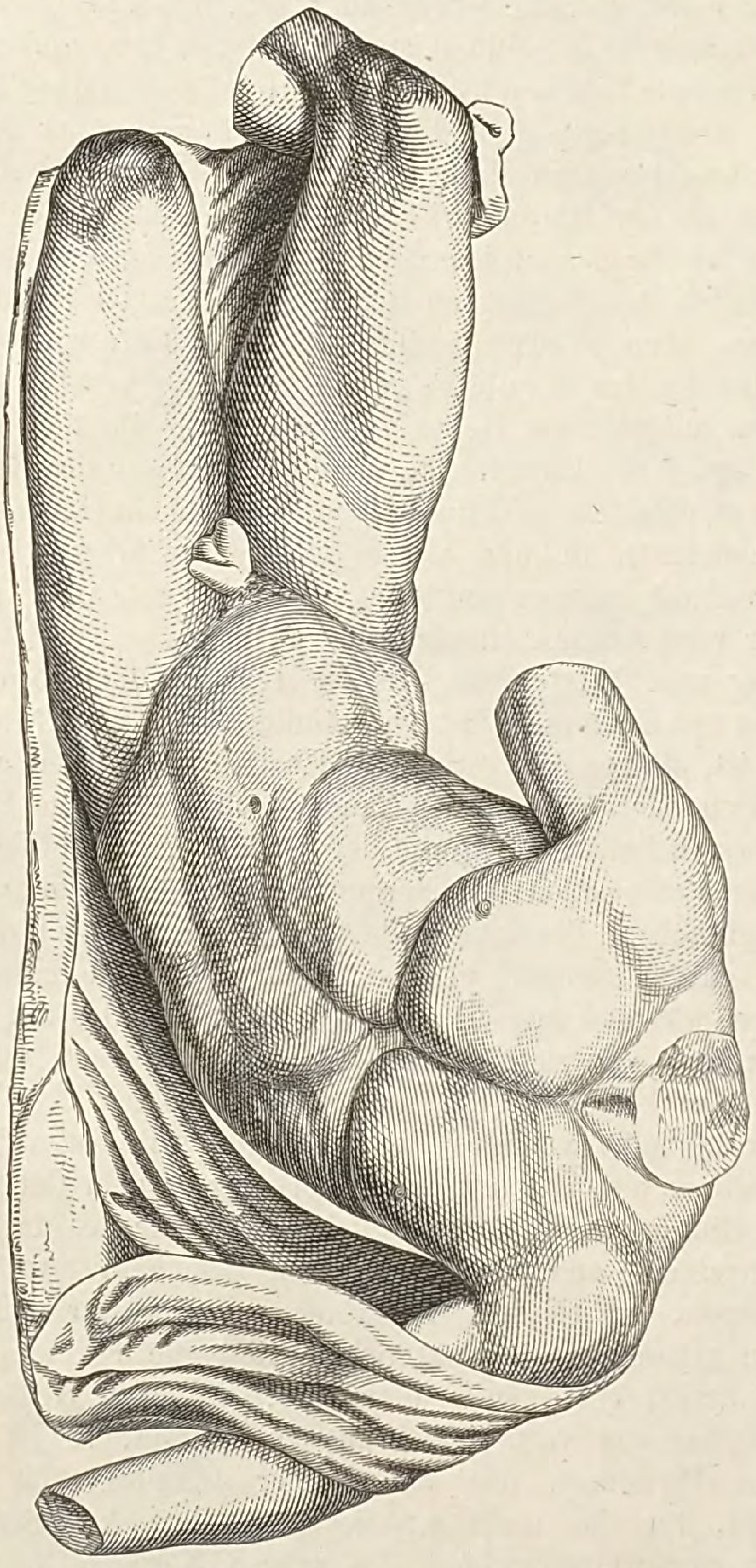


Fig. 64. Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon.

Die zunächst folgende, wie oben bemerkt sehr verschieden, neuestens entweder als Asklepios und Hygieia oder als Kekrops und eine seiner Töchter gedeutete Gruppe eines ältern Mannes und einer jugendlichen Frau, deren Köpfe nicht allein Carrey, sondern auch noch Stuart sah (vgl. Ant. of Ath. vol. 2, ch. 1, pl. 9), während sie jetzt fehlen, diese Gruppe ist allein noch an Ort und Stelle im Giebel, befindet sich aber in einem so schlechten Zustande der Erhaltung, daß man nicht viel mehr, als ihre Anlage und Form im Allgemeinen beurteilen kann. Aber auch in der Anlage allein bietet sie durch die Verbindung der fast ganz enthüllten kräftigen Körperformen gereifter Männlichkeit mit der zarten Fülle einer aus reicher Ge-

wandung fast wie verstohlen hervorleuchtenden jugendlichen Weiblichkeit reizvolle Contraste, nicht minder auch durch die völlig natürlich scheinende und doch auf's feinste berechnete Art, mit welcher Bekleidung und Nacktheit, Horizontal- und Verticallinien durch die Gruppe hin vertheilt sind, so daß das Auge durch den steten Wechsel größerer und sanfter Flächen des Nackten und vielzertheilter der tieffaltigen Gewandung gefesselt wird. Was die Bedeutung anlangt, ist schon oben auf das Problematische hingewiesen, das für beide aufgestellten Erklärungen: Kekrops und Asklepios (um von anderen, augenscheinlich verkehrten zu schweigen) die große Schlange hat, auf welche der Mann die rechte Hand stützt; hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß die auch von Anderen nicht verkannte Erregung, um nicht zu sagen Ängstlichkeit, mit welcher das junge Mädchen sich an den Mann anschmiegt, sich von einer Tochter des Kekrops in dieser Situation doch weit eher begreifen läßt, als von einer Göttin wie Hygieia, wobei erinnert werden mag, daß nach Carreys Zeichnung dieselbe Erregung sich wenigstens in zwei Personen der folgenden Gruppe wiederholt, offenbar wiederum für die übrigen Mitglieder der Familie des Kekrops passender als für die eleusinischen Gottheiten. Von den beiden mit dem Gespann Athenas gruppirt gewesenen Figuren ist der Torso des jugendlichen, fast mit Sicherheit Hermes zu nennenden Mannes, der nach Carrey den Wagen der Göttin neben den Pferden schreitend begleitete, in London, während dessen nicht genau anpassende aber fast gewiß zugehörige Beine in Athen sind. Der leider nicht zum besten erhaltene Torso zeigt einen jugendlichen, aber kräftig ausgebildeten männlichen Körper, dessen Bedeutung besonders durch die diesem Gott eigene Tracht, eine um den Hals geknüpfte, über den halben Rücken herabhangende, vorn mit dem linken Arm, um den sie unzweifelhaft geschlungen war, weggebrochene Chlamys bestimmt wird. Lebhaft vorwärts deutend, wohl ohne Zweifel auf das in der Mitte geschehene Wunder, nicht etwa auf die Pferde, wendet er den Kopf scharf über seine rechte Schulter der Lenkerin des Gespannes zu, der er ein freudiges Wort über den Sieg der Göttin zurufend gedacht sein mag. Von den Fragmenten der Pferde von Athenas Gespann sowie von denen der Rosse des Poseidon ist oben das Nöthige gesagt worden; von der Göttin selbst haben wir leider nur ein einziges Bruchstück, dasjenige der aegisbedeckten Brust, an dem sich allerdings constatiren läßt, daß der rechte Arm steiler erhoben gewesen ist, als die alten Zeichnungen es zeigen. Ein zweites, früher zur Athena gerechnetes Fragment, dasjenige eines Oberkopfes, merkwürdig durch ausgehöhlte Augen, die also von anderem Stoffe eingesetzt waren, und durch eine auffallend strenge, ja fast harte Behandlung des Haares, darf jetzt, nachdem seine Zugehörigkeit schon seit längerer Zeit bezweifelt worden ist, bestimmt als nicht zu den Parthenonsculpturen gehörig bezeichnet werden, von denen es Stil und Material (parischer anstatt pentelischer Marmor) trennen. Glücklicher als bei Athena sind wir in Beziehung auf Poseidon. Von ihm besitzt das britische Museum die Schulter- und Rückenpartie bis unter die Rippen, während das fehlende Stück der Brust, 1842 aufgefunden, zu dem neuerlich noch ein kleines Stück des Bauches gekommen ist, in Athen bewahrt wird. Dies Fragment des Poseidon, dessen beide Hauptstücke vereinigt Fig. 65 zeigt, ist in mehr als einem Betrachte von großer Bedeutung. Zunächst an sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die weit über Alles hinausgehn, was selbst in den übrigen Gestalten der Parthenongiebel geleistet ist, noch mehr aber durch die Art, wie der

Künstler seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht die Rede von jener Art der Idealität, die Winckelmann am Apollon vom Belvedere preist, welche den „Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen ließ, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken"; hier kann es nicht heißen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper", sondern hier strömt ein zornglühendes Blut in rascheren Pulsen durch die geschwollenen Adern, hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig angegebenen Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen läßt, die es vermochten, mit dem Schlage des Dreizacks den Burgfelsen zu spalten. Denke man über die Möglichkeit und Zulässigkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper im Übrigen wie man denken will, hier, vor diesem Torso wird man gestehn müssen, daß der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Felsen des Ufers schleudert, daß Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte; hier, vor diesem Torso wird man es fühlen, daß der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction von der Materie bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welche das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint. Beiläufig möge noch bemerkt werden, daß dieser Torso nicht, wie man fast ganz allgemein angenommen hat, völlig nackt gewesen ist, sondern daß eine genaue Betrachtung besonders seiner Rückseite keinen Zweifel darüber läßt, daß er ein, man kann nicht sagen wann und von wem weggehauenes Gewand hatte, welches mit einem Zipfel auf der rechten Schulter auflag, sich schräg über den Rücken herabzog und nur um den linken Arm geschlungen gewesen sein kann. Weiter weisen zwei bisher übersehene Metallstifte auf den Schultern wahrscheinlich auf aus den Haaren des Gottes herabflatternde, hier befestigt gewesene Taenienenden aus Metall hin.

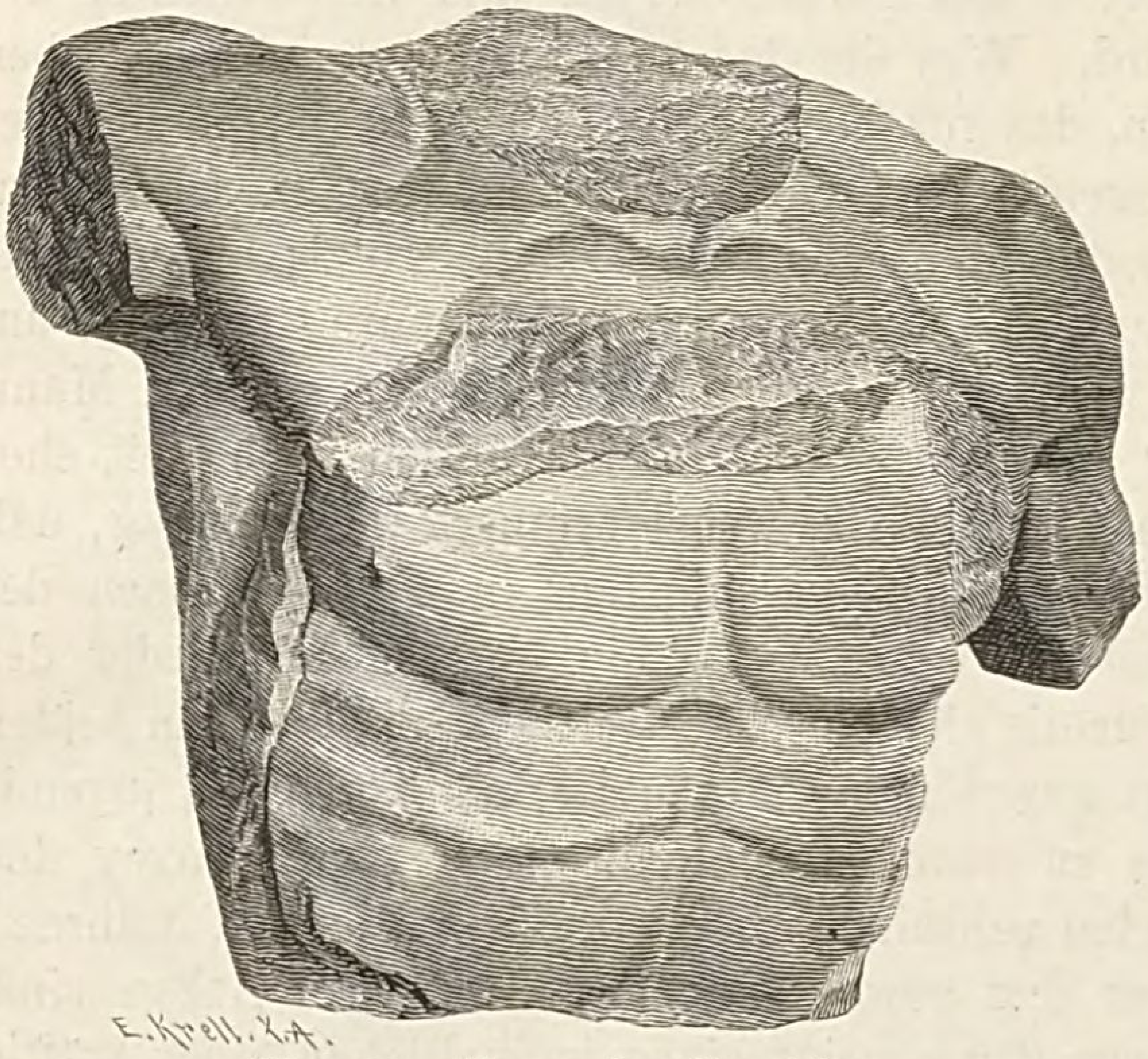


Fig. 65. Torso des Poseidon.

Aus der Gefolgschaft des Poseidon ist außer dem Körper der Lenkerin seines Gespannes, Amphitrite etwa, welcher durch die schöne fließende Gewandung ausgezeichnet ist, nur sehr Weniges und zwar in Bruchstücken erhalten, deren größtes ein Fragment (die Beine) der Ino-Leukothea sein dürfte, an dessen wiederum meisterlicher Gewandung kleine Reste des neben der Göttin stehenden Knaben Melikertes noch erkennbar sind. Das ohne Frage bedeutendste Überbleibsel dieses Flügels des Westgiebels ist jedoch der in Athen befindliche, bis auf Kopf und Arme gut erhaltene Torso des knieenden Flußgottes Ilissos, dessen Formen in ähnlicher charakteristischer Weichheit wie diejenigen des Kephisos gehalten sind

und dessen Stellung freilich in andrer Art, als bei dem jenseitigen Flußgott, aber kaum weniger meisterhaft, die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt, von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird. Von der Eckfigur neben ihm sind höchst unscheinbare Reste im Giebel selbst zurückgeblieben, welche uns kaum mehr, als ihre einstige Existenz verbürgen.

Blicken wir nun noch einmal auf das Ganze zurück, um aus allen Hilfsmitteln unserer Erkenntniß abzuleiten, was wir in Beziehung auf Composition und Formengebung in den Giebelgruppen des Parthenon geleistet finden, so müssen wir uns vor Allem was die erstere, namentlich aber was die Ideen der beiden großen Gruppen in ihrer Gesammtheit anlangt, der Gefahr bewußt bleiben, unsere eigenen Gedanken statt derjenigen des Phidias zu bewundern und als höchst genial zu preisen, insofern wir die Überlieferung doch erst zu verstehn, die Idee aus derselben zu entwickeln suchen mußten. Halten wir uns deswegen so viel wie möglich an das Thatsächliche und Sichere, so darf als solches für den Westgiebel die Beseitigung der Richter, die Hervorhebung der Wunderzeichen und in ihr das Zeugniß für den ausgedrückten Moment der Entscheidung gelten und Niemand wird läugnen können, daß hiermit der Kern der Sache getroffen ist, auf deren Ausdruck es ankam, und daß derjenige Moment des Mythus gewählt ist, welcher von allen allein zu einem in sich geschlossenen Ausdruck in plastischer Kunst gelangen konnte. Ganz das Gleiche gilt, wenn wir uns in der Auffassung der Iris und der Nike nicht gröblich geirrt haben, für den Ostgiebel, in welchem außerdem der plötzliche Eintritt des unerwarteten Wunders der Athenageburt und dessen gewaltige Wirkung in der unbekümmerten Ruhe der Eckfiguren gegenüber dem Aufruhr in der Mittelgruppe, der in Iris, Nike und Hephaestos geschildert ist, zur Anschauung gelangt, während die Beziehung dieses Wunders auf die ganze Welt außer in der Botschaft derselben in Helios und Selene vergegenwärtigt wird.

In Betreff der Gesammtcomposition unter formalem Gesichtspunkt dürfen wir wenigstens für den Westgiebel, wo wir das Ganze zu übersehn im Stande sind, unserer Bewunderung wohl unbefangenen Ausdruck geben in Hinsicht auf die geniale Weise, wie die Hauptpersonen nicht allein durch ihre überragende Größe und die Gewaltigkeit ihrer Bewegungen, sondern auch dadurch hervorgehoben sind, daß ihre beiderseits ansprengenden Gespanne sie von den Flügelgruppen scharf absondern, durch welche Zwischenschiebung von Thierkörpern nach einer feinen Bemerkung von Michaelis der Beschauer zugleich von unmittelbarer Vergleichung des so sehr verschiedenen Maßstabes der Central- und der Flügelfiguren abgelenkt wird, welcher, insofern es sich wenigstens sicher auf der Seite des Poseidon in den Flügelfiguren um Götter handelt, abgesehn von den in der architektonischen Form des Giebeldreiecks gegebenen Nöthigung, an sich kaum ganz gerechtfertigt sein würde. In den gegen die Mitte gewendeten Gespannen und ihren feurig unruhig ansprengenden Rossen ist aber außerdem in unnachahmlicher Weise das Anschwellen der Gegenbewegung von beiden Seiten nach der Mitte zur Anschauung gebracht, welches in den auseinanderprallenden Hauptpersonen seinen Höhepunkt und in seiner Umkehr seinen um so mächtigern Ausdruck findet. Nicht minder bewunderungswürdig ist die schöne rhythmische Gliederung der Gesammtmasse der Figuren und ihre Einordnung in den gegebenen Rahmen, die strenge Entsprechung der Hauptttheile und die freie Mannigfaltigkeit innerhalb derselben, endlich die feingefühlte Vertheilung der von dem dunkel gefärbten Grunde des Giebels in das

Licht vortretenden, durch tiefe Schatten von einander gesonderten plastischen Formen, welche das starre Dreieck des Giebelfeldes mit dem mannigfaltigst bewegten Leben erfüllt. Wie die im Ostgiebel sich bietenden Probleme gelöst waren, können wir bei dem fast vollkommenen Fehlen alles dessen, was zur Mittelgruppe gehörte, leider nicht mehr nachweisen.

Die Einzelfiguren zeigen in der Composition, im stilistischen Vortrag und in der technischen Ausführung vollkommen das, was die Alten als Kunstcharakter des Phidias hervorheben, die Verbindung von Großheit und Genauigkeit des Machwerks. Jene Großheit zeigt sich nicht nur in so gewaltigen Bildungen wie der Poseidon des Westgiebels, sondern durchweg in allen Figuren, in deren keiner einzigen irgend etwas Schwächliches, Weichliches oder Süßliches, wohl aber bei klarster Einfachheit aller Motive der größte Adel in Stellungen und Bewegungen und eine von allen Schranken des Herkömmlichen und Angelernten freie, überaus lebensvolle Naturwahrheit und dennoch überall eine Steigerung über die gemeine Natürlichkeit im Dienste der Charakteristik uns entgegentritt. Was aber den Formenvortrag im Besondern betrifft, wird man um denselben völlig gerecht zu beurteilen den, wenn auch im höchsten Sinn, decorativen Charakter dieser Sculpturen und die Berechnung derselben auf die Fernwirkung nicht außer Anschlag lassen dürfen. Nicht etwa, als sollte hierdurch auf irgendwelche Oberflächlichkeit hingewiesen oder diese entschuldigt werden, da ja vielmehr die außerordentlich genaue und fleißige Durchbildung der Figuren an allen Theilen, den sichtbaren und den bei ihrer Aufstellung in den Giebeln nicht sichtbaren, der Hinter- wie der Vorderseite von jeher das Erstaunen aller Beschauer erregt hat[61]), was gesagt werden soll, ist vielmehr dieses, daß die Rücksicht auf Zweck und Wirkung der Figuren den weise berechnenden Künstler veranlaßt hat, sich im Nackten an eine energische Betonung der großen Hauptformen und Flächen mit Unterdrückung von Einzelheiten zu halten, welche nicht, wie die energisch hervorgehobenen Adern z. B. besonders beim Poseidon zur Charakteristik nothwendig oder dienlich waren, während er andererseits besonders in der Gewandung den Unterschied der Stoffe und der Art ihrer Faltung und Flächenbewegung nicht bei dem Streben der Nachbildung des in der Natur Gesehenen stehn geblieben ist, sondern einerseits durch Ausbreitung größerer Flächen, durch scharfe Faltenränder mit glatten, leuchtenden Tiefen, andererseits bei feinen, das Licht weniger brechenden Stoffen durch eine Vielzahl kleiner, tief eingeschnittener, mannigfaltig zerlegter Falten, welche vielfach durchaus nicht der natürlichen Oberflächenbewegung solcher Stoffe entsprechen, eine malerische Fernwirkung und einen Reichthum des Wechsels von Licht und Schatten erreicht hat, welcher auf andere Weise und durch einen engern Anschluß an die Wirklichkeit schwerlich zu erreichen gewesen wäre. In dem Einen wie in dem Andern aber dürfte grade das ausgesprochen sein, was von Stilisirtem, bewußt und zweckgemäß über die Natur Gesteigertem in den Parthenongiebelsculpturen ist. Die materielle Technik der Marmorsculptur ist an allen Figuren auf der Höhe der Meisterschaft, jedoch ist die Mitwirkung verschiedener Hände ziemlich unzweifelhaft nachweisbar, obwohl in keiner Weise so auffallend wie bei den sogleich zu besprechenden Metopen. Schon aus diesem Grunde kann von einer Ausführung der gesammten Figuren durch die Hand des Phidias, welche ohnehin hier wie bei allen dergleichen ausgedehnten Werken im höchsten Grad unwahrscheinlich sein würde, keine Rede sein; seiner Werkstatt und unmittelbaren Umgebung sind sie

dagegen gewiß zuzuschreiben und so wie es keinen verständigen Grund giebt, daran zu zweifeln, daß er der Urheber der Composition sei, so wird man es auch für wahrscheinlich erklären müssen, daß die Modelle von ihm selbst herrühren.

2. Die Metopen.

Wenn wir, geleitet durch Pausanias' kurze Angabe und gestützt auf die Zeichnungen unter gewissenhafter Prüfung der erhaltenen Reste glauben dürfen, den Inhalt und die Composition der beiden Giebelgruppen wenigstens in ihren Grundzügen zu verstehn, wenn wir ferner gegenüber dem Vielen, welches vom Friese der Cella erhalten ist, hoffen mögen, auch ohne Anhalt in schriftlicher Überlieferung aus dem Alterthum zu einer sichern Erklärung seines Gegenstandes zu gelangen, so werden wir für die Metopenreihe des äußern Frieses schwerlich glauben dürfen, feststellen zu können, welches Band diese ausgedehnte Folge einzelner Compositionen in ihrer Gesammtheit zusammenhielt, wenngleich es der neuern Forschung gelungen ist, für große Theile des Frieses sowohl die Bedeutung der dargestellten Gegenstände wie deren Bezüglichkeit zum Tempel und zu der in ihm verehrten Gottheit mit größerer oder geringerer Sicherheit nachzuweisen. Wenngleich wir aber den Zusammenhang des Ganzen und die Anordnung aller seiner Theile nicht zu durchschauen vermögen, so sollen wir uns doch hüten, uns deswegen zu jener übereilt extremen Ansicht zu bekennen, es sei überhaupt kein Grundgedanke und keine Ordnung vorhanden, sondern die Metopenplatten seien eingesetzt worden, wie sie grade fertig waren. Die Schwierigkeit der Erklärung liegt darin, daß grade die räthselhaftesten Theile entweder in sehr schlechter Erhaltung der Originale oder nur in Zeichnungen Carreys auf uns gekommen sind, wie dies aus der unten in einer Anmerkung*) gegebenen Übersicht hervorgeht.

*) Anmerkung. Der Bestand der Reste der Parthenonmetopen stellt sich nach Maßgabe der Untersuchungen bei Michaelis (Parth. S. 124 ff. mit Tafel 3—5) und bei Petersen (Die Kunst des Pheidias u. s. w. S. 201 ff.) folgendermaßen heraus.

Der Metopenplatten waren im Ganzen 92, nämlich je 14 an der Ost- und Westfront, je 32 an der südlichen und nördlichen Langseite, die, von der westlichen Ecke der Südseite anfangend, mit Nr. 1—92 bezeichnet werden mögen. Von diesen 92 Metopenplatten befinden sich noch an Ort und Stelle am Tempel: an der Südseite Nr. 1, an der Ostfront Nr. 33—46, an der Nordseite Nr. 47—49 und 70—78, an der Westfront endlich Nr. 80—92, im Ganzen 41 Tafeln. In Athen außerdem von der Südseite außer einigen Fragmenten eine im Wesentlichen vollständige Metope. Im britischen Museum befinden sich außer einigen mehr oder weniger bedeutenden Fragmenten von der Südseite Nr. 2—9 und Nr. 26—32, 15 Platten; im Louvre ist von der Südseite Nr. 10, in Athen sind von der Nordseite außer einem größern Fragmente zwei Platten; erhalten sind demnach im Original 59, dazu kommen in Carreys Zeichnungen von der Südseite Nr. 11 und Nr. 13—25, also alle hier fehlenden; von der Nordseite sind drei der in der Mitte fehlenden Metopen in Zeichnungen d'Otières, aus denen sich aber nur der Gegenstand im Allgemeinen (Kentauren) ergiebt, erhalten. Es fehlen also gänzlich 18 Metopenplatten. Von den sei es im Original, sei es in Zeichnungen uns überlieferten 74 Metopenplatten ist die geringste Zahl der Reliefe völlig oder fast völlig erhalten, die meisten Reliefe sind arg, viele bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren verstümmelt, wie die folgende Übersicht zeigen mag.

Auf der Südseite enthalten Nr. 1—10 und 12 (Orig.) und Nr. 11 (Carrey) Kentaurenkämpfe; Nr. 13—21 (Carrey) gemischte Gegenstände, von denen der letzte (21, zwei Frauen

In dem aber, was wir zu erkennen vermögen, treten uns große und schöne Gedanken entgegen, so darin, daß die östliche Metopenreihe unterhalb des Giebels, welcher die Geburt der Göttin zeigte, die Gigantomachie, d. h. den großen Kampf enthielt, welcher die olympische sittliche Weltordnung gegenüber wüster Naturkraft zum Siege führte, einem Sieg, an welchem Athena die „Gigantenbesiegerin und Gigantenvertilgerin" neben ihrem Vater Zeus den größten Antheil hatte. Und wiederum im Westen, daß unter dem Giebel, welcher Athenas Besitzergreifung

an einem alten Götterbilde) füglich als zum Kentaurenkampfe gehörig betrachtet werden kann (vgl. den Fries von Phigalia), während für den Rest bisher keine auch nur einigermaßen wahrscheinliche Erklärung hat gefunden werden können. Dann folgen wieder Nr. 22—25 (Carrey) und Nr. 26—32 (Orig.) Kentaurenkämpfe. Diese also fassen zu je 12 an den Enden die unerklärten Gegenstände (8 Platten) in der Mitte ein.

Auf der Ostfront sind, wie bemerkt, die Platten noch alle am Platze, aber die Reliefe sind in so hohem Grade zerstört, daß man lange über den dargestellten Gegenstand im Dunkeln tappte. Das ist jetzt anders; mit Scharfsinn hat Michaelis aus einer Anzahl ganz sicherer Merkmale als Gegenstand der ganzen Reihe den Kampf der Götter mit den Giganten nachgewiesen, an dem auch dann nicht mehr gezweifelt werden kann, wenn es nur in den allerwenigsten Fällen möglich gewesen ist, die einzelnen kämpfenden Götter (am sichersten Dionysos) nachzuweisen.

Von den Metopen der Nordseite fehlen ganz achtzehn Stück aus der Mitte, Nr 50—67; drei noch am Tempel befindliche Platten (48, 72, 76) zeigen keinen erkennbaren Rest von Sculptur mehr; zwei, von welchen die eine wahrscheinlich der Mitte, die andere mehr dem westlichen Ende angehörte (Michaelis Taf. 4 A. u. D.) sind herabgestürzt und zerstört wiedergefunden. Von den übrigen zwölf noch an Ort und Stelle befindlichen Platten sind die Reliefe von Nr. 49, 73—75 und 77 so sehr zerstört, daß wenigstens keine einigermaßen sichere Deutung ihres Gegenstandes mehr möglich ist, aber auch für die relativ sehr vorzüglich erhaltene Nr. 78 (eine reich gewandete Frau rechts auf einem Felsen sitzend, eine leichter bekleidete vor ihr stehend, oder auf sie zuschreitend, hat eine einleuchtende Erklärung noch nicht gefunden werden können, was auch von Nr. 47 gilt, und nur für die zusammengehörigen Platten Nr. 70 und 71 ist mit voller Sicherheit die Scene der Verfolgung Helenas durch Menelaos bei der Einnahme Troias, wesentlich in Übereinstimmung mit einem Vasengemälde (Michaelis S. 139) erwiesen worden. Daß auf den anderen Metopen des westlichen Endes der Nordseite ebenfalls Scenen der Iliupersis dargestellt waren, muß danach als mindestens sehr wahrscheinlich gelten, ein bestimmter Nachweis solcher aber ist nicht mehr möglich, und fraglich muß es auch scheinen, ob an dem Ostende gleichfalls troische Scenen angenommen werden können. In der Mitte der Nordseite aber wiederholt sich, soweit aus den Trümmern geschlossen werden kann, die Kentauromachie, welche auf der Südseite sich an den beiden Enden findet.

Die Metopen der Westseite sind noch am Orte; gänzlich zerstört aber sind die Reliefe von Nr. 84 und 85; Nr. 82, 86, 88, 90 bieten nur mehr oder weniger unscheinbare Reste; mehr oder weniger erkennbar sind die Gegenstände von Nr. 79, 80, 81, 87, 89, 91 und 92. Diese Platten, soweit sie überhaupt erkennbare Reste enthalten, zeigen ganz sicher Kampfscenen, und zwar wechseln unter ihnen solche, in welchen der eine Kämpfer beritten ist, mit solchen, in denen beide Gegner zu Fuße streiten, mit einander ab. Hieraus und aus dem Umstande, daß auf der ersten Platte (Nr. 79) der Berittene ohne einen Gegner vor sich zu haben, heransprengt, läßt sich mit Sicherheit folgern, daß alle Metopen zusammengehören und Scenen einer Schlacht darstellen, in welcher bald die berittene, bald die Fußgängerpartei siegreich ist. Ob aber unter den Berittenen Perser oder Amazonen zu erkennen seien (nur an die einen oder die anderen kann gedacht werden), ist mit Sicherheit nicht mehr auszumachen. Es würde aber die Marathonschlacht im erstern, die Amazonenschlacht im letztern Falle, der Idee nach auf Eins hinauskommen, da die letztere sehr häufig in der Kunst grade dieser Zeit als mythisches Vorbild der erstern benutzt worden ist.

des attischen Landes darstellte, ein Kampf geschildert ist, sei es ein mythischer, sei es ein historischer, die Amazonomachie oder die Marathonschlacht, in welchem das athenische Volk unter dem Schutze seiner Göttin über fremdländische Eindringlinge den Sieg erkämpfte. Auch die Darstellung des Kentaurenkampfes, und zwar dessen auf der Hochzeit des Peirithoos, wie die Scenen des Weiberraubes bezeugen, läßt sich an sich leicht motiviren, insofern dieser in der Kunst dieser Zeit oft als Typus der Züchtigung roher Gewalt durch sittliche Kraft verwendet wurde und insofern der Sieg über die Kentauren, unter Theseus' Führung erkämpft, auch da, wo dieser nicht persönlich hervorgehoben ist, den attischen Landesheros verherrlicht. Und ebenso wird man die Iliupersis, von deren einer sicher erkennbaren Scene man auf mehre, wenn auch im Einzelnen nicht mehr nachweisbare schließen darf, als passend gewählt anerkennen dürfen, in sofern in ihr nicht nur Zeus' Wille vollendet, sondern die Stadt gebrochen wurde, der Athena neben Hera feindlich gesinnt war. Allein warum die Reihe der Kentauromachiemetopen der Südseite durch acht fremdartige Scenen in der Mitte unterbrochen, warum an der Nordseite wiederum in der Mitte Kentaurenmetopen in die Iliupersis und was dort sonst dargestellt gewesen sein mag, eingeschoben sind, ob das nur zur Vermeidung der Einförmigkeit geschehn ist, oder um demjenigen, der auch nur an einer Langseite des Tempels hinschritt, alle an demselben dargestellten Gegenstände vorzuführen, dies sind Fragen, auf welche wir mit Sicherheit erst dann werden antworten können, wenn wir wissen, was denn in den bisher unverstandenen Platten gebildet war.

Wenn auf diese Weise die Gesammtüberlieferung hinreicht, um uns wenigstens zum Theil über die Ideen aufzuklären, welche den Meister bei der Auswahl und Zusammenstellung seiner Gegenstände geleitet haben, so sind wir für die Beurteilung des Stiles ausschließlich auf die Metopenplatten der Südseite, mit den Scenen der Kentauromachie beschränkt. Die Platten sind mit dem obern glatten Saum, den mehre unserer Abbildungen zeigen, 1,34 m., ohne diesen 1,20 m. hoch und 1,27 m. breit, ihr Hochrelief springt sehr kräftig, bis 0,25 m. vor, und läßt die Figuren mit dem größten Theil ihres Körpers vom Grunde völlig gelöst erscheinen. Die überwiegende Mehrzahl der Reliefe stellt Scenen des Kampfes zwischen einem meistens jugendlichen Griechen und einem ältern, bärtigen Kentauren dar, und zwar so, daß bald der Kampf unentschieden, bald der Sieg auf der einen oder der andern Seite ist; nur einzelne Platten (10, 12, 22, 25, 29) zeigen Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder in lüsterner Gier umfassen. Der Charakterisirung und Würdigung des Stiles und des künstlerischen Werthes der ganzen Reihe mögen einige Bemerkungen über die einzelnen Platten vorangesandt werden, da diese nur zum Theil in Abbildungen mitgetheilt werden können.

Die erste Metope (Fig. 66) zeigt uns den Kampf im Stadium der höchsten Anstrengung beider Gegner, bei dem aber der Kentaur im Vortheil ist. Denn er hat den griechischen Jüngling mit dem linken Arm um den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine fragmentirte Waffe, wahrscheinlich einen Baumast gewaltig ausholend gegen ihn schwingt. Der Grieche oder Lapith, der aus seiner peinlichen Lage sich durch Anstemmung des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, wird kaum noch im Stande sein, mit dem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwert

einen kräftigen Stoß auf den Leib des Gegners auszuführen. Die leichte Chlamys des Griechen hangt über seinen Rücken, besonders aber zwischen beiden Kämpfern allzu regelmässig und ruhig herab, wohl in der Absicht, den Moment, wo die Kräfte der Gegner im Ringkampf sich aufwiegen, zu charakterisiren.

In der zweiten Metope (Fig. 67) erscheint der Grieche siegreich. Er hat seinen Gegner der Art zu Boden geworfen, daß dieser mit den vorderen Pferdebeinen kniet. Der Grieche hält ihn in dieser Stellung gebändigt, indem er sich mit dem linken Bein auf seinen Pferderücken geschwungen hat und sich mit dem Knie scharf in

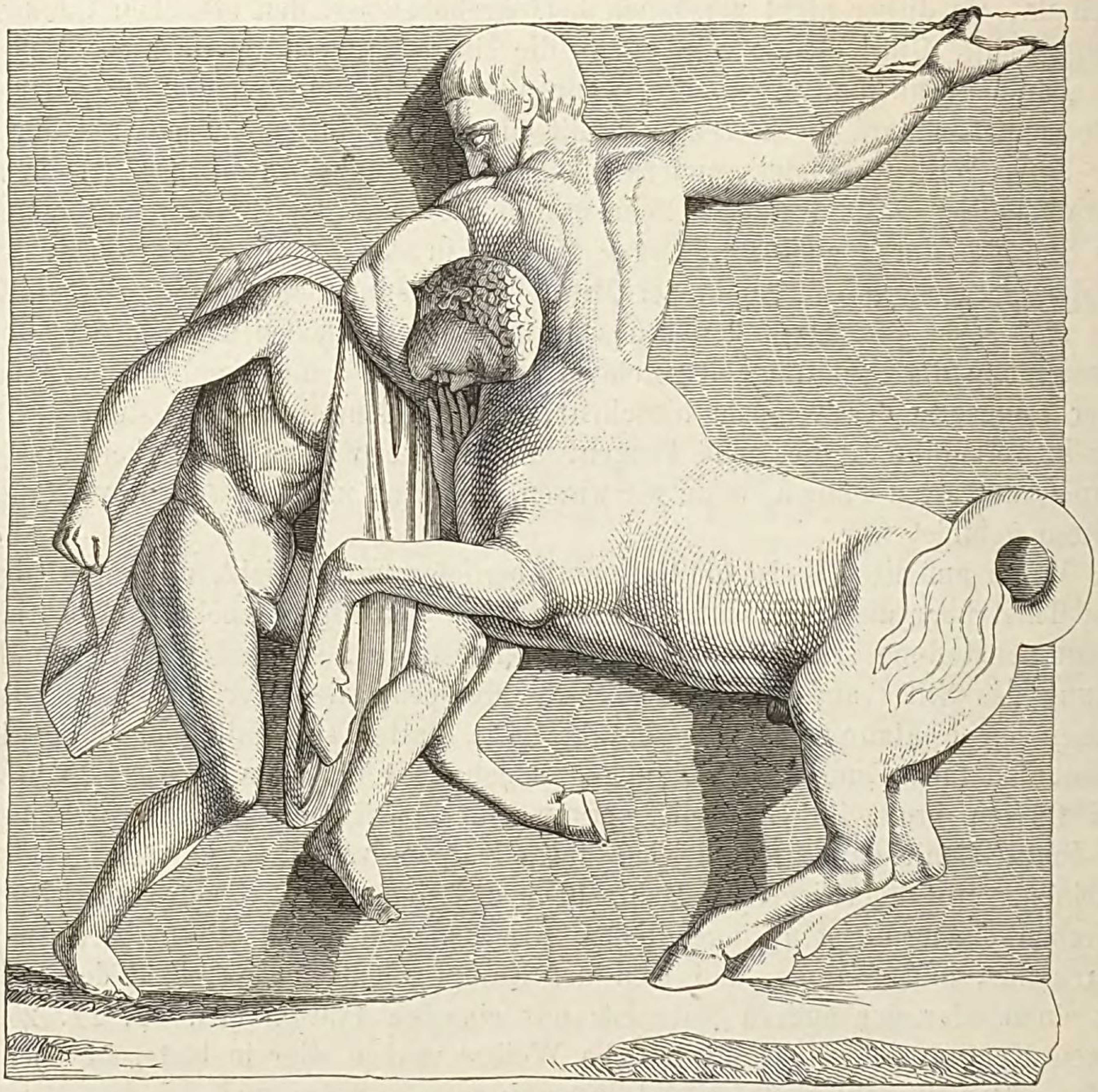


Fig. 66. Erste Metope.

seine Weiche stemmt, während er ihm den linken Arm um den Hals geschlungen hat, ihn mit der Hand im Barte packt, und mit dem rechten, jetzt fehlenden Arm zum Streiche mit dem Schwert oder zu einem Lanzenstoß ausholt, den zu vermeiden und den Feind von seinem Rücken herabzuwerfen der Kentaur sich vergeblich abmüht. Sein etwas verstümmeltes rauhbärtiges Gesicht läßt den Ausdruck großer Aufregung und heftigen Schmerzes erkennen, den Kopf des Griechen sah Carrey etwas gesenkt, den rechten Fuß in kräftigster und lebendigster Weise gegen den Boden gestemmt. Ein einfach gefalteter Mantel hangt über den linken Arm des Griechen und wird hinter ihm wieder sichtbar.

Überlegen erscheint auch der Grieche der dritten Metope, welcher seinen zur

Flucht gewandten Gegner mit der Rechten im Nackenhaar gefaßt hat, während er mit einem Bein auf dessen Hintertheil kniet; ob er in der linken Hand eine Waffe hielt, muß dahinstehn. Der Kentaur sucht ihn mit dem zurückgewandten mit einem Fell umwickelten linken Arm von seinem Rücken herabzudrücken und scheint in der erhobenen Rechten einen aus Metall angefügten Gegenstand gehalten zu haben. Ein weiter Mantel hangt über die Schultern des Griechen herab.

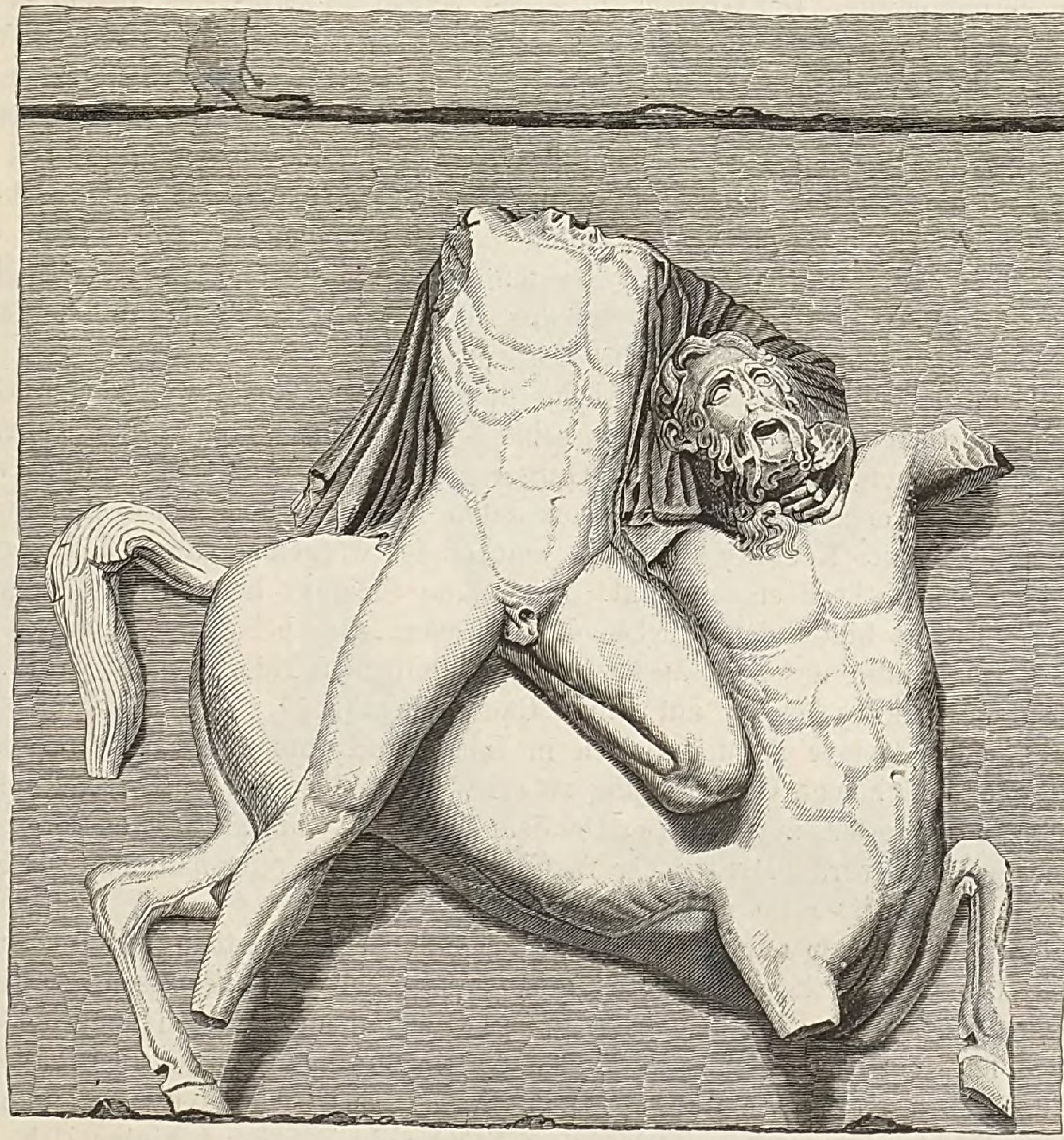


Fig. 67. Zweite Metope.

Beide Köpfe fehlen jetzt, der zu dem Gegner zurückgewendete des Kentauren war noch zu Carreys Zeit gut erhalten.

Im Gegensatze zur vorigen Metope zeigt uns die vierte den Kentauren im entschiedenen Vortheil über seinen menschlichen Gegner, den er rücklings über den Haufen gerannt hat und mit einem hoch in beiden Händen erhobenen großen Gefäße zu zerschmettern droht. Der Grieche, mit der rechten Hand hinterwärts auf den Boden gestützt, erhebt mit der linken seinen runden Schild zu ungenügender Abwehr gegen den Wurf des Kentauren. Die in Formen und Stimmung besonders schönen Köpfe beider Figuren nebst dem rechten Arme des Kentauren sind seit der Zeit der Morosinischen Zerstörung des Parthenon in Kopenhagen.

Auch in der fünften Metope ist der Kentaur im Vortheil, sein Gegner, ein wenn man nach Carreys Zeichnung, in der allein diese Figur erhalten ist, urteilen darf, besonders schlank und fein gebildeter Jüngling, weicht von ihm mit lebhaftem Schritte zurück, während er ihm die Linke gegen die Brust stemmt; der Kentaur aber hat ihn dahersprengend ereilt, mit der linken Hand wahrscheinlich im Haar ergriffen und holt mit der jetzt fehlenden, rechten zu einem großen Streiche, weit nach hinten aus. Der Grieche sucht sich vergeblich zu befreien, indem er mit der Linken die Hand des Kentauren aus seinem Haar loszumachen strebt; denn so wird man, des Raumes wegen, den fehlenden Arm am wahrscheinlichsten ergänzen.

Viel ruhiger, aber doch verwandt gruppirt zeigt die sechste Metope einen unentschiedenen Kampf, in welchem der Kentaur, der seinen Gegner mit der Linken um die Schultern umschlungen festhält, zugleich aber von einem Schlage welchen der Grieche (nach den Zeichnungen von Carrey und Pars, denn im Original ist der Arm verloren) mit der Rechten gegen ihn führte, etwas zurückweicht. Das lange Gewand des Griechen gleitet ihm von der linken Schulter und bildet in langen Falten einen Hintergrund des Körpers.

Äußerst lebendig ist dagegen wieder die siebente Metope, welche den Griechen im Vortheil zeigt. Derselbe ist seinem Feinde mit kühnem Schritte rasch entgegen gegangen, hat ihn an der Gurgel gepackt und würgt ihn mit nerviger Hand, während er mit der andern von unten her zum Stoß mit dem Schwerte gegen den Bug des Kentauren ausholt, welcher der würgenden Hand des Gegners zu entrinnen sich hoch emporbäumt. Eine weite Chlamys hangt über den linken Arm und flattert hinter dem Rücken des Griechen, auch bei dem Kentauren umschlingt ein Mantel aus Stoff anstatt des gewöhnlichen Thierfells die Arme und hangt, mannichfaltig bewegt, auf seinen Rücken herab.

Die achte Metope ist der vierten in Inhalt und Composition sehr nahe verwandt ohne jedoch eine Wiederholung zu sein. Auch hier ist der Grieche auf die Kniee niedergeworfen, auf denen er von dem Kentauren mit einem eingeschlagenen Bein festgehalten wird. Mit welcher Waffe dieser seinen bereits halb überwundenen Gegner bedrohte, ist nicht mehr auszumachen.

Dem Gegenstande nach ist auch die folgende neunte Metope verwandt, nicht aber in der Composition; auch dies Relief zeigt den Kentauren seinem Feinde überlegen, den er rückwärts auf ein großes Gefäß niedergeworfen und am Bein ergriffen hat, um ihn vollends zu Boden zu ringen; der Grieche aber hält sich mit der Linken an der Schulter (oder im Barte?) des Gegners fest, während er mit der Rechten, vergeblich nach einem Stützpunkte suchend hinter sich griff. Ein weites Gewand hangt von seinem linken Arme herab, ein Thierfell über den Rücken des Kentauren, der, sehr charakteristisch, in seiner Siegesfreude heftig mit dem Schweife schlägt (vgl. Metope 28).

Die zehnte, jetzt in Paris befindliche Metope ist eine von den erhaltenen dreien (12. Athen, 29. London), welche uns eine Scene des Weiberraubes der Kentauren vorführen. Der langbärtige Kentaur hat das schöne und reichgewandete fliehende Weib dahersprengend eingeholt und faßt sie um den Leib und am rechten Handgelenk, bemüht, sie zurückzuhalten, ohne sie zu verletzen. Sie sucht mit dem rechten Arm den Zudringlichen abzuwehren und mit der Linken das Gewand zusammenzufassen, welches von der linken Schulter und Brust geglitten ist und auch das linke Bein enthüllt hat.

Sehr verwandt ist das Motiv der zwölften (in Athen befindlichen) Metope, nur daß hier die Bewegung der Figuren linkshin gewendet ist und daß der Kentaur nicht ansprengt, sondern ruhiger stehend, indem er die Frau um den Leib und am linken Arm ergriffen hat, mit seinem rechten Vorderbein ihr linkes Bein umfaßt, ein Sondermotiv, welches im westlichen Giebel von Olympia wiederkehrt und auf welches bei dessen Besprechung zurückgekommen werden soll.

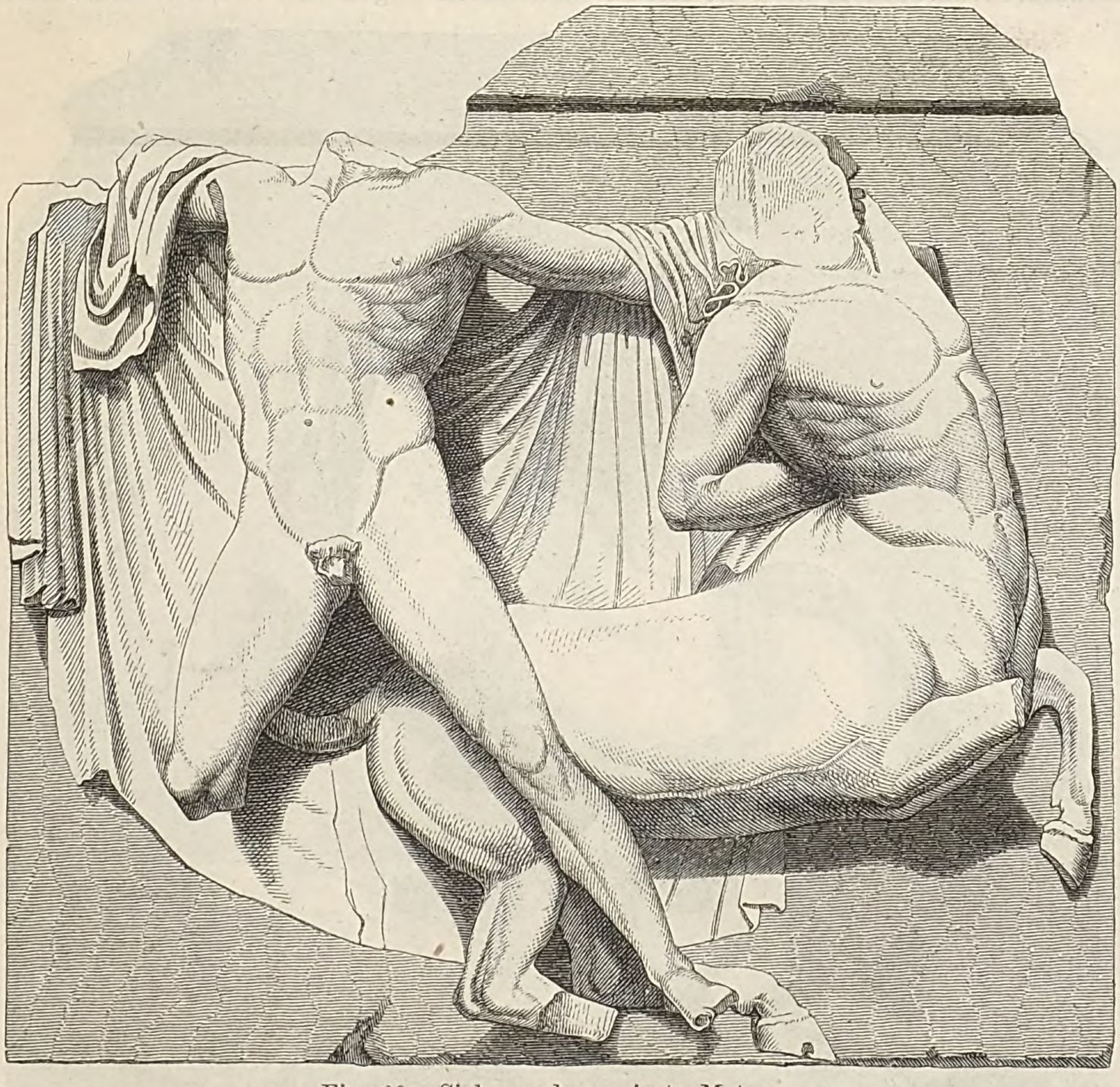


Fig. 68. Siebenundzwanzigste Metope.

Ehe wir einen Blick auf die in den Skizzen Carreys uns bewahrten Kentaurenmetopen (Nr. 11 und 22—25) werfen, fahren wir in der Betrachtung der noch übrigen im Original erhaltenen fort.

Die sechsundzwanzigste Metope stellt einen unentschiedenen Kampf dar; der Kentaur will mit beiden Händen einen schweren Gegenstand auf seinen Gegner niederwerfen, wird aber von diesem gehemmt, indem der Grieche seinen linken Arm zurückdrängt, den linken Fuß gegen den Bug des ansprengenden Roßmenschen stemmt und in der, jetzt fehlenden, Rechten das Schwert zum Stoße bereit hält.

Die beiden folgenden Metopen gehören zu den vorzüglichsten der ganzen Reihe. Die siebenundzwanzigste, Fig. 68, zeigt einen Kentauren, den sein Gegner im

Rücken verwundet hat und der mit der Rechten nach seiner Wunde greift, während er mit der Linken die Hand des Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuß fest gegen einen Stein gestemmt, sucht seinen Gegner zurückzureißen, etwa so wie man ein bäumendes Pferd bändigt; wie wir uns die Handlung seiner rechten Hand zu denken haben, ist ungewiß; möglich, daß er mit derselben einen Lanzenstoß führte oder auch die Lanze aus der Rückenwunde des Kentauren zurückzog, doch ist Beides namentlich wegen der Art, wie der Mantel

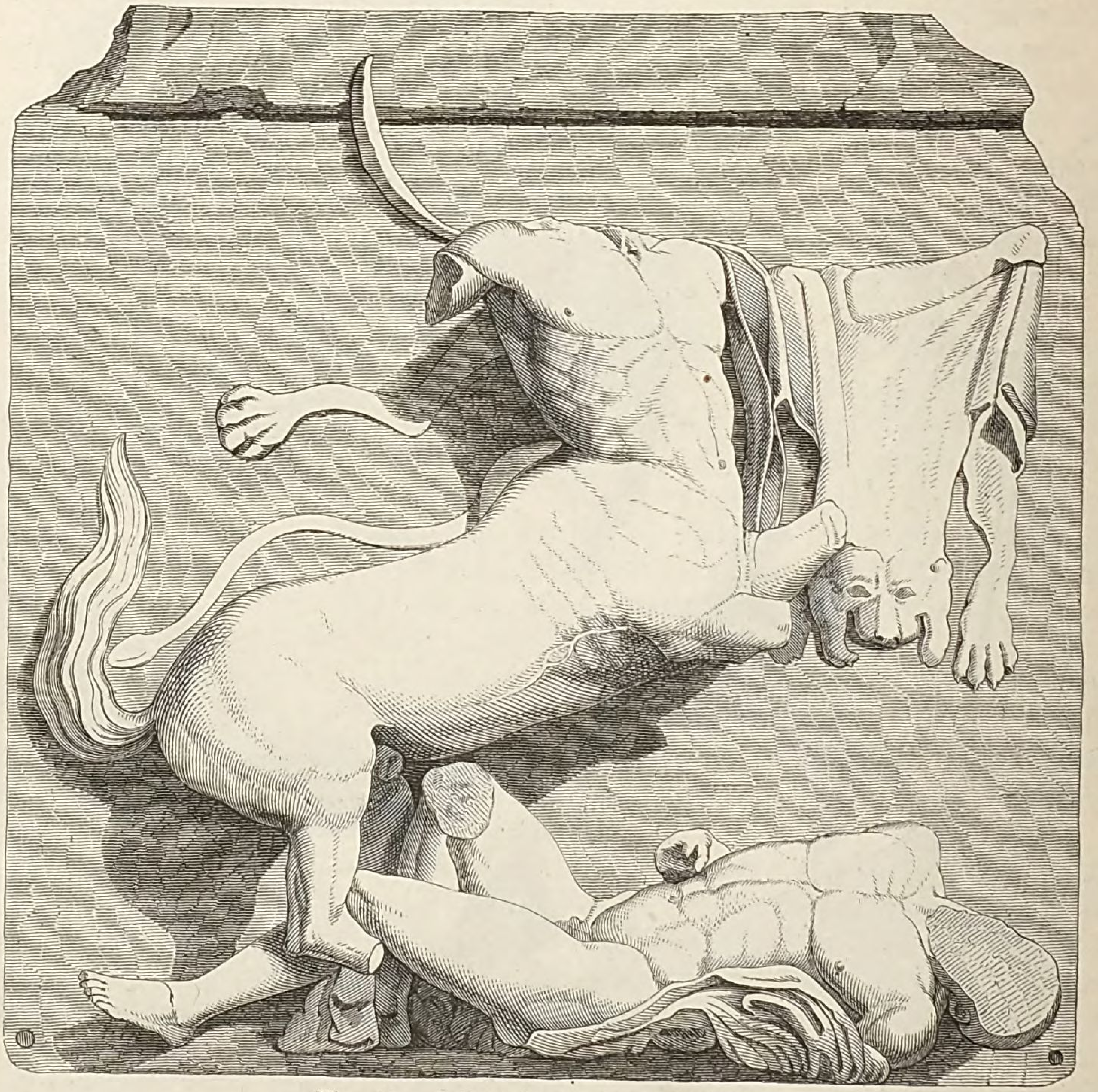


Fig. 69. Achtundzwanzigste Metope.

den rechten Arm einhüllt, nicht recht wahrscheinlich, und vielleicht hat man an eine Bändigung und Gefangennahme des verwundeten Roßmenschen zu denken. Bemerkenswerth ist, wie in dieser schönen Composition des mangelnden Raumes wegen das linke Vorderbein des Kentauren krüppelhaft kurz gerathen und wie der weite Mantel des Griechen gegen die Möglichkeit bei so heftigen Bewegungen, einem künstlerisch schönen Motiv zu Liebe, über seine beiden Arme gehängt und hinter ihm ausgebreitet ist.

Vollkommen klar und in der That köstlich erfunden ist die durchaus classische achtundzwanzigste Metope Fig. 69. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur hat

seinen Feind zu Boden gestreckt und sprengt in wilder Freude triumphirend über den eben Sterbenden. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks, fehlt und der erhoben gewesene rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln, er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte man sagen aus jedem Muskel, und spiegelt sich mit sprechender Deutlichkeit in dem energisch und wild bewegten Schweife.

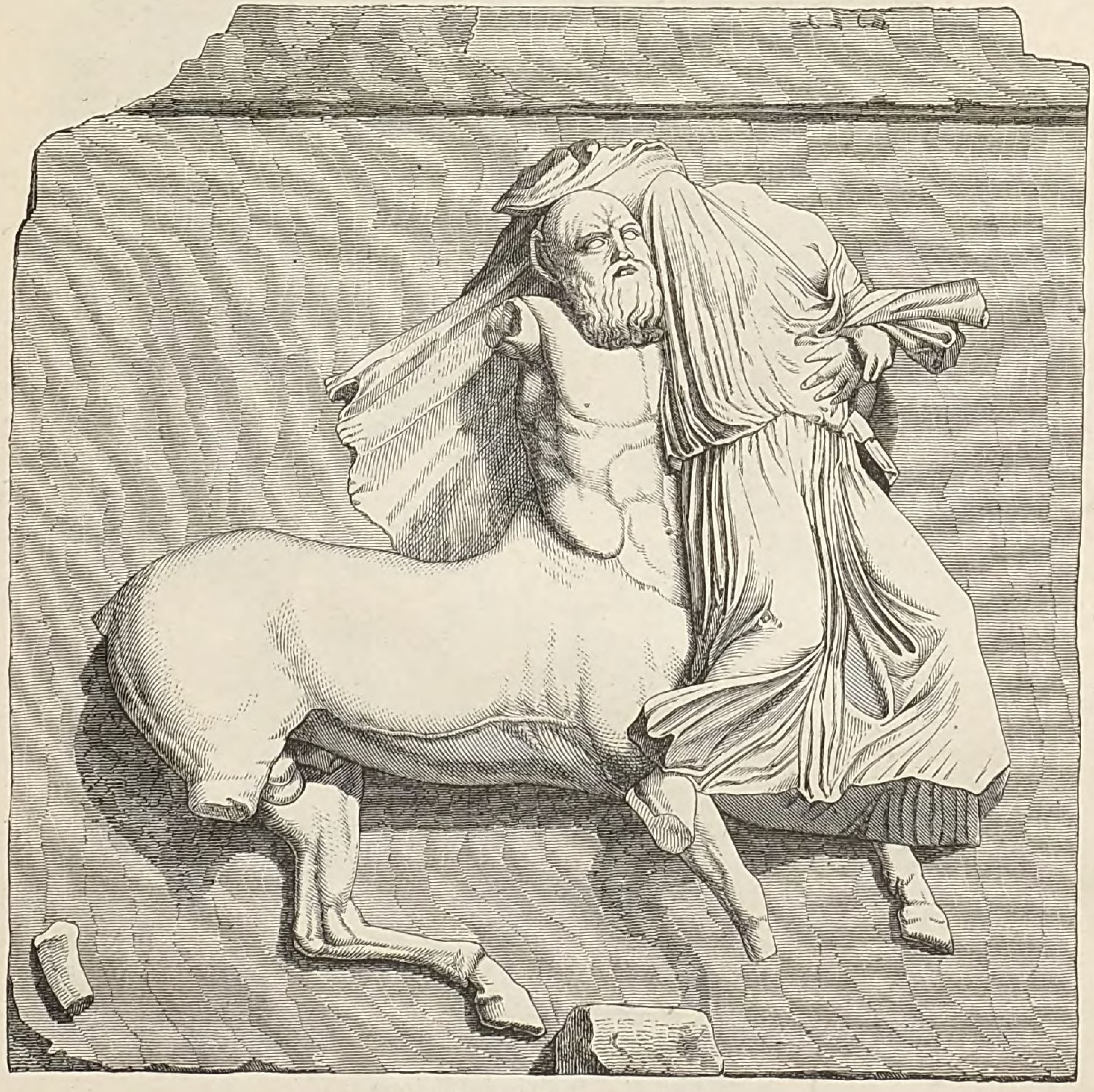


Fig. 70. Neunundzwanzigste Metope.

Auf der neunundzwanzigsten Metope (Fig. 70) trägt ein mäßig galoppirender kahlköpfiger Kentaur mit sileneskem Gesicht und thierischen Ohren eine reichgewandete, aber sehr unschön bewegte Frau davon, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist.

Die dreißigste Metope (Fig. 71) zeigt einen von seinem Gegner niedergeworfenen und mit einem Drucke der Linken am Boden festgehaltenen, mit einem Streiche bedrohten Griechen, welcher diesem Streiche keinen rechten Widerstand mehr ent-

gegengesetzt, sondern nur, indem er mit der Linken einen Stützpunkt am Boden zu gewinnen sucht, die Rechte gegen den Oberkörper des Kentauren stemmt, ohne von dem dieser Hand eingefügt gewesenen Schwerte Gebrauch zu machen.

Die einunddreißigste und zweiunddreißigste Metope endlich (Fig. 72 und 73) sind einander in der Composition sehr ähnlich und zeigen beide einen unentschiedenen Kampf, bei welchem auf der erstern Platte der Kentaur seinen Gegner an der Kehle gepackt hat und, sich emporbäumend, ihm das gegen seinen Bug gestemmte Bein

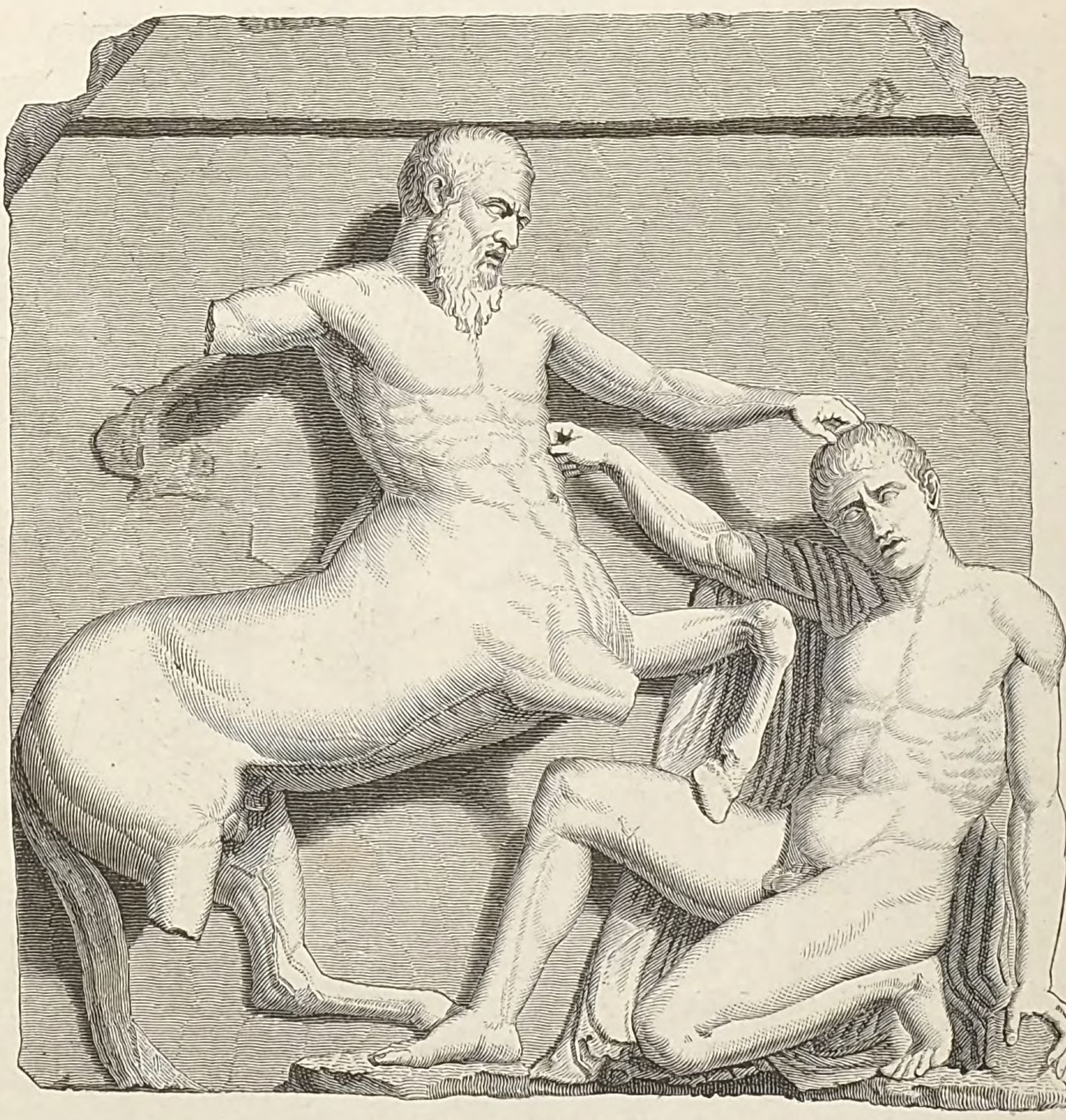


Fig. 71. Dreißigste Metope.

mit seinen Vorderbeinen wegschlägt. Der Grieche sucht seinen Feind in ziemlich matter Abwehr und mit sehr ungeschickt dargestellter Armbewegung im Bart oder am Haare zu fassen. Auf der zweiten Platte hat der Kentaur den Griechen mit der Linken am Kopfe gepackt, sprengt ebenfalls gegen ihn an und holt mit der Rechten zum Schlag oder Stoß aus, während der Grieche, dessen Stellung an diejenige des Harmodios in der Gruppe der Tyrannenmörder (oben Fig. 16—18) erinnert, seine Rechte zum Gegenschlag erhebt.

Fügen wir nun dieser Übersicht noch mit ein paar Worten den Inhalt der von Carrey uns überlieferten Reliefe bei, so bietet uns die elfte Metope einen

unentschiedenen, aber für den Griechen doch wohl günstigern Kampf, denn dieser scheint dem Kentauren, der sich hoch aufbäumt, des Gegners Schild wegzudrängen strebt und zu einem Schlage ausholt, das Schwert von unten in den Pferdeleib zu bohren. Die zweiundzwanzigste Metope hat den Angriff eines Kentauren auf ein schönes Weib zum Gegenstande, und zwar in einer dem zehnten Relief verwandten, nur viel ruhigeren Composition; die dreiundzwanzigste zeigt einen unentschiedenen Kampf über einem umgestürzten großen Gefäße; auf der vierund-

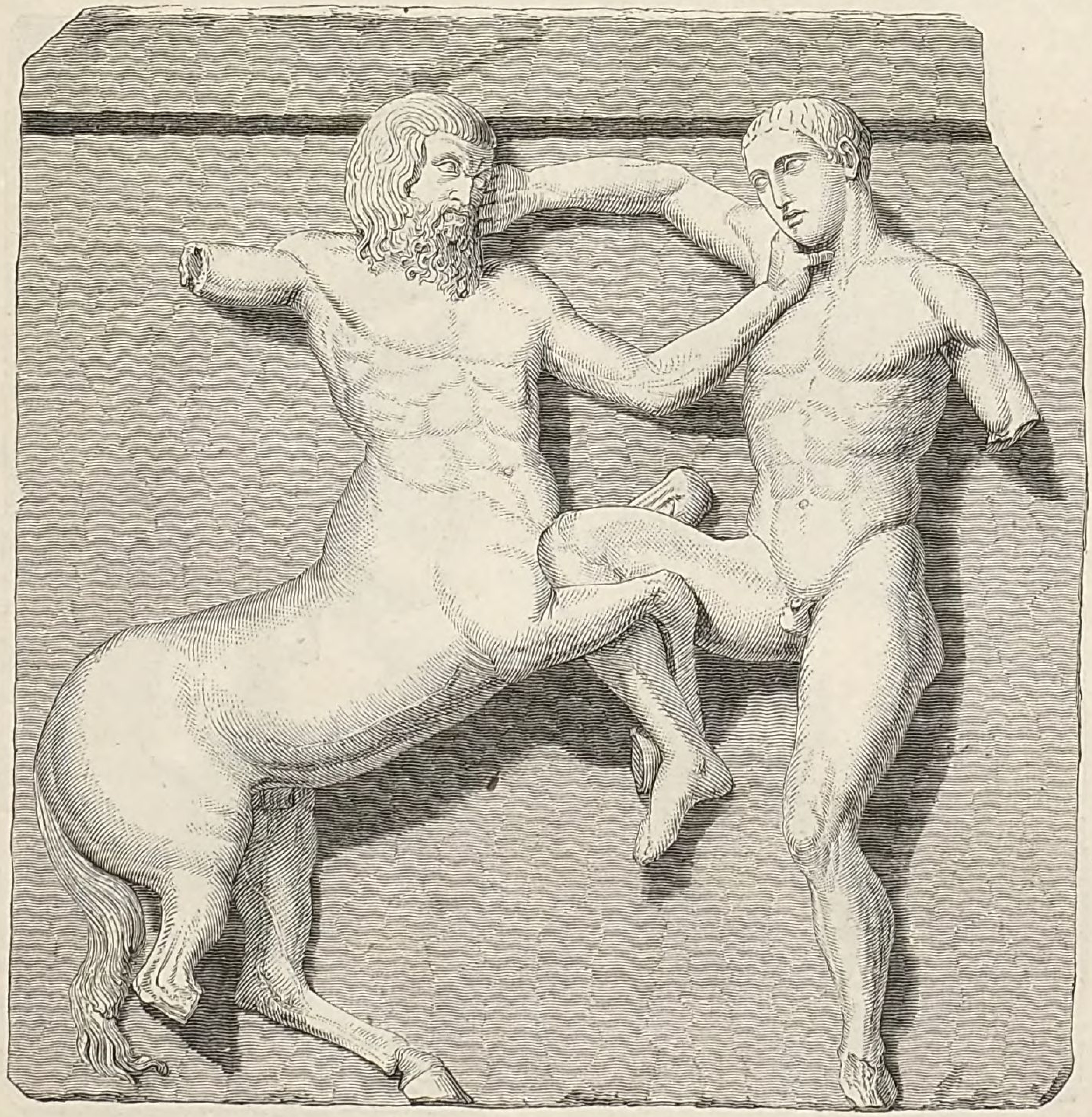


Fig. 72. Einunddreißigste Metope.

zwanzigsten hat der Grieche (dessen Torso wieder aufgefunden und in Athen ist) den Kentauren mit dem Hintertheil auf den Boden gedrückt, stemmt seinen Fuß auf denselben, packt den Gegner im Haar und holt zum Streiche gegen ihn aus. Die fünfundzwanzigste Metope endlich zeigt wiederum einen Kentauren, der, hochaufgebäumt, ein ganz bekleidetes Weib rauben will. Die Composition ist mit der der zehnten Metope nahe verwandt und unterscheidet sich von derselben wesentlich nur dadurch, daß die Frau einen weiten Mantel mit ihrer Linken ausbreitet.

Wenn wir nun die Reihe der Metopen, wie wir sie im Einzelnen kennen gelernt haben, in ihrer Folge überblicken, und im Bestreben unser künstlerisches

Urteil über dieselben festzustellen, unsere Aufmerksamkeit zuvörderst der Erfindung der Compositionen zuwenden, so werden wir im Allgemeinen einen beträchtlichen Reichthum und eine kräftige Frische in der Erfindung anzuerkennen haben, ohne jedoch zu übersehn, daß wir nicht gar zu selten auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten der Motive stoßen. So bieten die vierte und achte Metope nur mäßige Variationen derselben Composition, und die dreißigste ist nicht eben sehr verschieden; Ähnliches gilt besonders von der ein- und zweiunddreißigsten Metope,

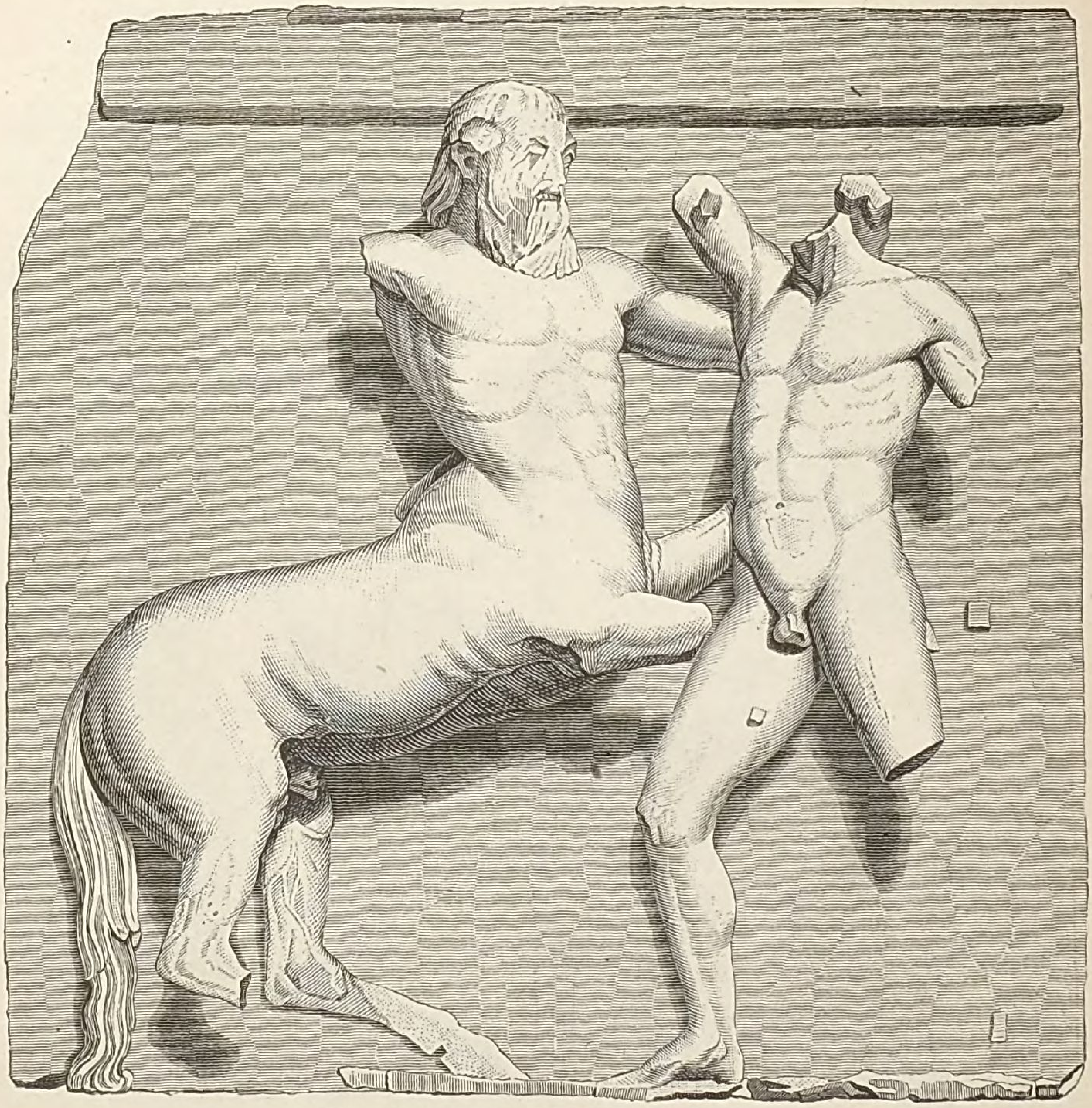


Fig. 73. Zweiunddreißigste Metope.

Ähnliches wiederum von der fünften und sechsten, von der zehnten, zwölften und zweiundzwanzigsten. Wie in diesen Beispielen die ganzen Compositionen, kehren noch ungleich häufiger einzelne Bewegungen in auffallender Weise wieder, so besonders das fast stereotype Ausholen zum Schlage nach hinten (vgl. Nr. 1, 2, 5, 6, 11, 30, 31, 32), das Packen des Gegners im Haar, die Vorbereitung zum Stoße mit dem Schwert von unten und Anderes. Es ist diese Thatsache allerdings aus der Gleichartigkeit des darzustellenden Gegenstandes leicht zu begreifen und ebenfalls leicht zu entschuldigen, und es braucht aus derselben die Anklage einer Armuth der Motive oder einer Dürftigkeit der Erfindung nicht abgeleitet zu werden; den-

noch darf nicht verschwiegen werden, daß, um einen gleichartigen Gegenstand zu vergleichen, die Kentauromachie des Frieses von Phigalia eine größere Fülle der Motive bietet, und daß, um bei dem Parthenon selbst stehn zu bleiben, die Art, wie der Reiterzug des Cellafrieses behandelt ist, uns zeigen mag, in welcher unerschöpflichen Mannigfaltigkeit sich ein in sich gleichartiger Gegenstand behandeln läßt. Aber nicht allein in Beziehung auf diesen Mangel an Mannigfaltigkeit gegenüber den höchsten Anforderungen unterliegen die Compositionen einem leisen Tadel, sondern auch je für sich betrachtet stehn nicht alle Erfindungen auf gleicher Höhe. Während allerdings eine Reihe von Gruppen durch das frischeste Leben und die schwungvollste Bewegung sich auszeichnen (so besonders 2, 7, 9, 27 und 28), kann man andere von einer gewissen Mattheit, um nicht zu sagen Steifheit, nicht freisprechen, so namentlich Nr. 6, 31 und 32. Sind wir so auf Unterschiede in der Erfindung aufmerksam geworden, so werden wir dieselben sehr bald auch in der Raumerfüllung wie in der Formgebung und in der Ausführung, und endlich auch in der Art nicht verkennen, wie die Gewandungen behandelt sind. In Beziehung auf die Raumerfüllung z. B. zeichnen sich Nr. 27 und 28, ferner Nr. 2, 3, 7, 24, 26 fühlbar vor Nr. 6, 8, 9, 10, 12, 22, 32 aus; was die Formgebung anlangt, so tritt uns in einer Anzahl von Metopen ein zum Theil noch recht fühlbarer Rest archaischen Stils entgegen, so in 4, 8, 26, 30 und 31, theils in ungeschickten Stellungen (31), oder in nicht recht verstandenen oder nicht ganz frei gewordenen (30) theils in der Magerkeit und Härte der Musculatur oder darin, daß die Haare nur als glatte Wulste gearbeitet und, wie an den Metopen von Olympia, der Ausführung in Farbe vorbehalten sind (8, 30, 31 bei dem Griechen). Auffallend ist auch die ungleiche Behandlung der Kentauren, von denen einige, wie namentlich in Nr. 27 und 28, aber auch 2, 5, 6 die Mischung der beiden Körper, des menschlichen und des thierischen, die feinen Übergänge der einen Formenreihe in die andere in der bewunderungswürdigsten Weise darstellen, während andere, wie besonders die Kentauren in Nr. 1, 10, 12, 30, 32 noch an Unbehilflichkeit in der Verschmelzung der Formen leiden, und in Folge dessen nicht den Eindruck des Organischen und Naturwahren machen. Ganz besonders merkwürdig ist auch die Verschiedenheit der Köpfe sowohl im Typus wie im Gesichtsausdruck. Einige Kentaurenköpfe bieten in dem Streben, diese rohen Thiermenschen zu charakterisiren, etwas maskenhaft Starres, ja Spuren des Fratzenhaften (so Nr. 2, 26, 29, 31, 32), andere dagegen sind formenschöner und auch edler gefaßt (so besonders Nr. 4 und 30). Unter den Köpfen der Griechen aber ragt besonders der in Copenhagen befindliche, zur 4. Metope gehörige durch einen ergreifenden Zug der Trauer über die allermeisten anderen merklich hervor. Die Gewänder endlich sind bald mit großer Bescheidenheit, bald sehr breit behandelt, ordnen sich in einigen Gruppen durchaus den Bewegungen der Körper unter und dienen zu deren Verdeutlichung, während sie in anderen Compositionen archaisch gebunden oder steif erscheinen und wiederum in anderen mehr selbständig, ja nicht ganz ohne Streben nach eigenthümlichem Effect gearbeitet sind, so namentlich wie schon bemerkt in der so schönen 27. Metope, aber auch in der 3., 7. und 12. Es unterliegt deshalb keinem Zweifel, daß an der Ausführung der Metopenreihe sehr verschiedene Hände thätig gewesen sind, aber nicht allein ungeschicktere neben höchst vorzüglichen Künstlern, sondern ohne Zweifel auch solche, welche verschiedenen Schulen angehörten. Bei gewissen Kentaurenköpfen wie denjenigen in 2, 29, 30 wird man

gradezu an myronische Kunstrichtung erinnert, während die Verwandtschaft des Griechen in 32 mit dem Harmodios möglicherweise auf Reminiscenzen der Schule des Kritios und Nesiotes zurückgeht. Der überaus feine und schöne Archaismus in der 4. Metope unterscheidet sich von diesen in auffallender Weise und die Stimmung in den Köpfen drängt den Gedanken an kalamideïsche Einflüsse auf, während das Streben nach Effect in der Gewandung auch über die reale Möglichkeit hinaus, wie besonders in 27, nur an Künstler einer durchaus neuen Richtung denken läßt, welche uns weiter entwickelt in den Reliefen des Niketempels wieder begegnen wird. Eine solche Betheiligung von Künstlern der verschiedensten Schulen und Fähigkeiten an einem so ausgedehnten Werk, und zwar grade an demjenigen Theile der Sculpturen, welcher in seinen einzelnen Stücken die relativ größte Selbständigkeit hatte, kann gewiß nicht überraschen und eben so wenig der doch wohl aus den vorliegenden Thatsachen abzuleitende Schluß, daß Phidias' eigener Antheil just an den Metopen am wenigsten bedeutend gewesen ist, obgleich die Art und das Maß desselben sich in bestimmter und sicherer Weise kaum wird bezeichnen lassen.

3. Der Fries der Cella.

In einem ohne Zweifel nähern Verhältniß als zu den Metopen steht Phidias wieder zu dem Cellafriese, und wenngleich die bestimmtesten Anzeichen vorliegen, daß seine Herstellung im Marmor verschiedenen Händen angehört, so wird man doch die Erfindung auf den Meister selbst zurückzuführen, ja mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen haben, daß, wenn auch nicht das ganze Modell, so doch große Theile desselben von seiner eigenen Hand herrühren. Denn nicht allein erscheint der Fries in seiner Gesammtheit des größten Künstlers durchaus würdig, sondern er steht an Genialität und Reichthum der Erfindung, an Harmonie der Composition, an Schönheit der Formgebung so hoch, so unvergleichlich da, daß man sich gleichsam gezwungen sieht, dies einzige Kunstwerk von der höchsten Instanz künstlerischen Vermögens abzuleiten, und daß starke Gründe geltend gemacht werden müßten, um uns glauben zu machen, dasselbe sei nicht vom Meister, sondern von einem seiner Schüler, oder gar von mehren derselben entworfen. Dies werden freilich diejenigen nicht zu würdigen wissen, welche, die fest geschlossene Einheit der Composition verkennend, die Darstellung, anstatt sie aus einem einheitlichen Gegenstande zu erklären, als diejenige einer Mehrheit von Festaufzügen betrachten, oder gar in derselben „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ nachweisen zu können vermeinen[62]). Allein dergleichen wundersame Ansichten haben auf die Erörterungen über den Gegenstand und die Composition des Parthenonfrieses einen nur so vorübergehenden Einfluß gehabt, daß es kaum der Mühe werth ist, sie zu erwähnen, gewiß aber nicht mehr an der Zeit, in näherer Darlegung auf dieselben einzugehn oder sie zu bekämpfen.

Anders steht es mit der Ansicht, welche, seitdem sie zuerst von Stuart (in den Antiquities of Athens) aufgestellt worden, von fast allen Erklärern bis in die neueste Zeit festgehalten worden ist, es sei im Parthenonfriese der Festaufzug der Panathenaeen dargestellt.

Die Panathenaeen waren der Sage nach von Erichthonios, dem Pflegesohn der Athena, gestiftet, von Theseus mit reicherer Ausstattung neu begründet und

wurden ursprünglich alljährlich außer durch ein großes Opfer durch gymnische und hippische Agonen und die Darbringung eines Gewandes an die Göttin gefeiert. Peisistratos hatte dem Feste größern Glanz verliehen, indem er das in jedem 3. Jahr einer Olympiade gefeierte mit reichen neuen Zuthaten ausstattete, so daß man fortan die jährlichen oder „kleinen“ und die penteterischen oder „großen Panathenaeen“ unterschied. An den großen Panathenaeen wurde den gymnischen und hippischen Agonen durch Peisistratos ein musischer von Rhapsoden homerischer Gedichte hinzugefügt und dieser unter Perikles durch andere musische Wettkämpfe erweitert. Die Opferhekatombe wurde an den großen Panathenaeen nicht von Athen allein, sondern auch von dessen Colonisten-(Kleruchen-)städten gestellt, deren jede eine Kuh und zwei Schafe sandte, und mit ganz besonderem Glanze wurde die Darbringung des Peplos ausgestattet. Während man sich nämlich für das jährliche Fest mit einem aufgebesserten Gewande geholfen zu haben scheint, wurde für das große Fest ein eigener, sehr reicher und prachtvoller Peplos von erlesenen Mädchen und Frauen gewebt und gestickt und dies Prachtgewand, um vollkommen gesehn zu werden, bis zum Fuße der Burg, als Segel an einem auf Rollen laufenden Schiff aufgespannt, in der großen Procession einhergefahren. Diese Procession, welche durch einen großen Theil der Hauptstraßen der Stadt geführt wurde, bildete nach mehrtägigen Wettkämpfen den Hauptact der ganzen Feier am Geburtstage der Göttin. An ihr nahm außer den Abgesandten der Colonien mit ihren Opferthieren und außer sonstigen Festgesandten das ganze Volk Athens, Männer und Weiber, Jung und Alt unter der Leitung verschiedener Magistrate und Festordner Theil und das ganze Fest schloß nach Überbringung des Peplos in den Tempel der Athena Polias mit dem großen Opfer der Hekatombe und einem allgemeinen Schmause. Die Bestandtheile der großen Procession, soweit wir sie aus schriftlicher Überlieferung kennen, sind ausführlich und genau von Michaelis (S. 213 f.) zusammengestellt und auf diese Zusammenstellung, welche zu wiederholen zwecklos wäre, darf hier verwiesen werden, wo es hauptsächlich darauf ankommt, festzustellen, daß eine Vergleichung des Friesreliefs mit der Überlieferung über die Zusammensetzung und die einzelnen Theilnehmer der panathenaeischen Pompe in vielen Stücken eine ziemlich genaue Übereinstimmung oder wenigstens die Möglichkeit ergiebt, in sehr vielen der im Friese dargestellten Personen solche wiederzuerkennen, welche als Theilnehmer an dem Aufzuge genannt werden, während dies mit anderen, wenigstens in bestimmter Weise, nicht der Fall ist, einzelne Theile der Procession in dem Relief entschieden nicht nachgewiesen werden können, und umgekehrt für die Anwesenheit gewisser anderer im Friese dargestellter Personen in der Pompe kein Zeugniß vorliegt. Immerhin ist die Übereinstimmung so groß und des mit der schriftlichen Überlieferung, die ja auch nicht als lückenlos betrachtet werden kann, nicht Übereinstimmenden verhältnißmäßig so wenig, daß es wohl berechtigt erscheint, an dem Gedanken festzuhalten, daß der Parthenonfries die Procession der Panathenaeen darstelle, wobei die Weglassung gewisser Theile der Pompe, von denen wir aus den Schriftzeugnissen unterrichtet sind, wie namentlich des bewaffneten athenischen Fußvolkes, sich aus künstlerischen Gründen so wohl begreifen läßt und zum größten Theile bereits so wohl motivirt worden ist, daß man aus ihr keinen entscheidenden Einwand gegen die Annahme dieses Gegenstandes wird ableiten können. Dagegen entsteht die sehr ernsthafte Frage, ob man das, was allgemein als der Hauptact der panathenaeischen Pompe, zugleich

als das sie von jedem andern Aufzug Unterscheidende und grade sie Charakterisirende betrachtet worden ist, die Überbringung oder Übergabe des Peplos in dem Friesrelief erkennen und nachweisen kann. Bis in die neueste Zeit ist von der großen Mehrzahl der Erklärer auf diese Frage mit einem entschiedenen Ja geantwortet worden; man zweifelte nicht, daß in der Gruppe Taf. 74, Fig. 32 und 33, d. h. der rechten Hälfte der Centralgruppe des Ostfrieses die Übergabe des Peplos durch einen Knaben oder Jüngling an einen Mann dargestellt sei, welchen man entweder als den mit den religiösen Functionen betrauten Archon (Basileus) oder als Priester der Athena oder des Erechtheus oder als Schatzmeister benannt hat. Die Nichtdarstellung des Schiffes, an dem der Peplos als Segel in der Pompe geführt wurde, hat man außer durch die einleuchtende Undarstellbarkeit desselben in einem Friese von so geringer Höhe dadurch motivirt, daß man den hier geschilderten Act als bereits im Tempel vorgehend betrachtete, bis zu dem das Schiff gar nicht gebracht werden konnte, während man andererseits die Abtrennung eben dieses Actes von dem ganzen übrigen Zuge — zwischen den und die Mittelgruppe die Götterversammlung (s. unten) eingeschoben ist — als eine nachdrückliche Betonung desselben betrachtete, welche keinen andern Zweck haben könne, als den, das charakteristische Hauptmoment des ganzen Aufzugs hervorzuheben, welches eben kein anderes, als die Darbringung des heiligen Gewandes der Göttin sein könne. Allein diesen Annahmen gegenüber entsteht eine erste Schwierigkeit aus dem Umstande, daß die vermeintliche Peplosübergabe nicht allein die Mittelgruppe der ganzen Darstellung bildet, sondern nur deren Hälfte, während sich ihr als die andere Hälfte die Gruppe der Figuren 29—31 gesellt. Diese Gruppe zeigt zwei nicht voll erwachsene Mädchen, welche, so darf man jetzt mit Sicherheit sagen, mit Stühlen auf dem Kopfe zu einer ihnen von der Mitte her entgegen gewendeten Frau, in der man fast allgemein die Priesterin der Polias erkannte, herantreten und deren vorderstem diese Frau soeben den Stuhl vom Kopfe zu nehmen im Begriff ist, während das hintere Mädchen, noch halb zu der Spitze des Zuges, von der es hergekommen, zurückgewendet, im linken Arme noch einen Schemel zu tragen scheint. Was nun dieses Herantragen zweier Stühle und deren Abnahme durch die Priesterin als Parallelact zu der Darbringung des Peplos, als welchen man es mit Nothwendigkeit betrachten mußte, für den Festzug der Panathenaeen zu bedeuten habe, dies zu sagen ist noch Niemand gelungen, ein Umstand, welcher früher zu den verschiedensten verkehrten Versuchen geführt hat, die dargestellte, an sich ganz unzweideutige Handlung anders zu erklären, um in ihr einen für die Panathenaeenprocession charakteristischen, der Peplosübergabe gleichwichtigen Act erkennen zu dürfen.

Der Erste, welcher die umgekehrte Consequenz zog, d. h. welcher aus der richtig erkannten und unbefangen anerkannten Stuhlüberbringung in der linken Hälfte der Mittelgruppe einen Zweifel an der Peplosübergabe in der rechten Hälfte ableitete, war Friederichs[63]), welcher indessen nicht über die Negative hinausgekommen ist und den Act der Peplosübergabe sowie den Peplos an sich mit unzulänglichen Gründen bestritten hat, so daß seine Argumentation keinen maßgebenden Einfluß gewinnen konnte. Auch Brunn[64]), der Erste, welcher in dem angeblichen Peplos vielmehr das zusammengefaltete Obergewand (Himation) des nur im langen Ärmelchiton dastehenden Priesters erkannte, ist auf halbem Wege stehn geblieben, insofern er annahm, dies Gewand werde dem Priester von dem Knaben überbracht,



8 9 10



30 3



Proben vom Cellafriese de



Fig. 74. Proben vom Cellafriese des Parthenon. Erstes Blatt.

damit er sich vollends bekleide, während die beiden Stühle für ihn und die Priesterin herbei gebracht werden, damit sie auf denselben als die mit dem Vorsitz beehrten Platz nehmen, wenn der ganze, noch in Bewegung befindliche Aufzug herangekommen sein wird. Man sieht leicht ein, daß die ganze Gruppe, so aufgefaßt, ohne rechten Zweck und ohne eigentliche Bedeutung, wenigstens ohne eine in der künstlerischen Darstellung selbst klar ausgesprochene Bedeutung ist. Denn wenn Brunn sagt: bis die letzten Festgenossen zur Stelle sein können, werden auch Priester und Priesterin (Archon Basileus und Basilinna) mit ihrem Festornat sich vollständig ausgerüstet haben, so daß bei ihrem Erscheinen vor dem Tempel und unter ihrem Vorsitze die eigentliche Solennität des Opfers beginnen kann, so möchte doch eben so zweifelhaft sein, ob an einen solchen Vorsitz im eigentlichen Sinn (auf zwei Stühlen) bei einem Opfer zu denken ist, wie es zweifelhaft ist, ob man eine Toilettescene gleich der von Brunn vorausgesetzten als würdigen und charakteristischen Mittelpunkt nicht allein einer Darstellung der Panathenaeenpompe, sondern einer so großen und reichbewegten Darstellung eines Opferaufzugs überhaupt, an dessen bevorstehender Haupthandlung die durch Isolirung in der Mitte hervorgehobenen Personen nur eine passive Theilnahme haben werden, anzuerkennen vermag.

Wesentlich verschieden erscheint die Scene unter der Beleuchtung, welche ihr Flasch[65]) hat zu Theil werden lassen, indem er Brunns Gedanken, daß das gehandhabte Gewand nicht der panathenaeische Peplos, sondern das Himation des Priesters ist, festhält. Mit den überzeugendsten, ja wie ich glaube mit unwiderleglichen Gründen hat er aber nachgewiesen, daß dies Gewand von dem Priester nicht aus den Händen des Knaben oder Jünglings empfangen, sondern daß es dem Knaben übergeben werde[66]), daß also der Priester nicht im Begriffe stehe, sich vollends zu bekleiden, sondern daß er sein weites Obergewand abgelegt hat und eben im Begriff ist, dasselbe forttragen zu lassen. „Das aber ist bei Leibe nicht eine gewöhnliche Auskleidescene, es ist vielmehr eine höchst bedeutsame Scene: sie bezeichnet, daß der Priester sich fertig macht, die heilige Function, die ihm obliegt, zu beginnen, nämlich das Schlachtopfer. Dazu kann er des Himations nicht allein entrathen, im Gegentheil, es ist ihm hinderlich“ (Fl.). Und somit erkennen wir in der rechten Hälfte der Mittelgruppe, daß sich eine große Opferhandlung vorbereitet, welche vollzogen werden wird, nachdem alle Theilnehmer des Aufzugs an Ort und Stelle angekommen sein werden. Einstweilen aber ist der ganze Zug (auf dessen Bestandtheile zurückgekommen werden soll) noch in Bewegung, ja an der Hinterseite des Tempels (Taf. 75, Fig. 17—24) erst in der Aufstellung begriffen, nur seine Spitze ist vor dem Tempel angelangt. Vorweg der Opferpriester und neben ihm die Priesterin der Athena, welche das Gebet im Namen des Volkes sprechen wird, während jener das Opfer zu vollziehn hat, Beide begleitet von ihrer Dienerschaft, dem Knaben und den sesseltragenden Mädchen (Diphrophoren), denen jetzt eben, während der Priester sein Obergewand ablegt, die Sessel abgenommen werden, damit sie den beiden fungirenden Hauptpersonen zum Sitzen dienen, bis der ganze Zug herangekommen sein wird. Weiter aber auch die rechts (Taf. 74, Fig. 1—6) und entsprechend links von der Göttergruppe ruhig stehenden Männer, welche zum Theil auf ihre Stäbe gelehnt und mit einander redend das Herankommen der ferneren Theilnehmer abwarten, und endlich die auf beiden Seiten gleichmäßig (rechts Taf. 74,

Fig. 8, 9, 11—21) paarweise schreitenden Mädchen, deren vorderstem Paare (8, 9) von einem Manne (7) ein Korb abgenommen worden ist, in welchem sich ohne Zweifel die heilige Gerste und das Opfermesser befindet, welche man also im eigentlichen Sinne Kanephoren nennen kann, während andere (13, 16—21) Kannen und Schalen herbeigebracht haben, aus denen der Opferweiheguß gespendet, und eine (14) das Thymiaterion, auf dem der Weihrauch verbrannt werden soll. Indem sich nun an diese bereits zur Stelle befindlichen Theile des Aufzugs an den Langseiten der noch in Bewegung befindliche, auf der Westseite der sich erst ordnende Festzug anschließt, ist eine vollkommene Einheit der ganzen Composition erreicht, aber nur dann, wenn man auch die Figuren der Mittelgruppe als mit der ganzen Procession herbeigekommen auffaßt. Und daß sie in dieser Weise als zusammengehörig mit den übrigen Figuren zu betrachten seien, das hat noch genauer als Flasch, der es mit Recht behauptet, neuerdings Murray[67]) nachgewiesen, welcher darauf aufmerksam macht, daß die Mittelgruppe von den beiden Spitzen des Zuges für das Auge allerdings beiderseits durch die zwischengeschobene Göttergruppe (Taf. 74, Fig. 22—23 und Fig. 34—40) isolirt ist, daß dieses aber für den Gedanken der Composition nicht gilt, sondern nur eine unausweichliche Folge der Reliefdarstellung ist, welche in dieser guten Periode der Kunst keine vertieften Gründe kennt und nicht zwei Figurenreihen vor einander, sondern nur alle Figuren neben einander componiren kann. Für den Gedanken der Composition, so wie sie ein Maler ausgeführt haben würde, bildet die Göttergruppe ein Ganzes, so daß Athena (34) unmittelbar neben Zeus (28) sitzt, und den Hintergrund sowohl für die Mittelgruppe (29—33) wie für die Spitzen der Flügelgruppen; für den Gedanken also gehört der Priester zur rechten und die Priesterin zur linken Zughälfte und beide haben sich zu ihrem unmittelbaren Gefolge nicht anders zurückgewendet, wie die Männer 1—3, 6; 7, 10, von denen man schon lange eingesehn hat, daß sie nicht etwa als an Ort und Stelle befindlich, sondern als zum Zuge selbst gehörig zu betrachten sind.

Ein Opfer also bereitet sich vor und einen Opferaufzug stellt das gesammte Relief des Parthenonfrieses dar; daß aber dieses Opfer dasjenige der Panathenaeen sei, dieses wird, nachdem wir die Peplosübergabe, in welcher man bisher das Hauptcharakteristicum zu erkennen glaubte, haben aufgeben müssen, hauptsächlich durch die Art der Opferthiere bezeichnet. Denn mit gutem Recht und großer Wahrscheinlichkeit ist (von Michaelis) in der gedrängten Gruppe von Opferkühen an der Südseite (Taf. 74, Fig. 44) die athenische Staatshekatombe erkannt worden, während die charakteristischerweise grade für die Panathenaeen von den Coloniestädten zum Opfer gesandten Kühe und Schafe sich an der Nordseite (Taf. 75, Fig. 1) befinden. Auf dem Platz aber, auf welchem das Opfer gebracht werden wird und als den wir, obgleich er im Relief selbst durch nichts bezeichnet oder angedeutet wird, keinen andern zu denken haben, als den, auf welchem der Beschauer stand, wenn er den Mittelpunkt der Composition betrachtete, d. h. den freien Raum vor dem Parthenon mit dem Hauptopferaltar in der Mitte; hier haben sich die Götter, den Menschen unsichtbar und unbewußt, wie die Haltung dieser beweist, eingefunden „und freuen sich der Opfergaben, die ihnen entgegengebracht werden, und ihres frommen, schönheitglänzenden Volkes“ (Fl.). Und bei ihnen machen wir einen Augenblick Halt, ehe wir die Hinterseite und die Langseiten des Tempels abschreitend uns die Bestand-

theile des Aufzuges vergegenwärtigen und uns über das Princip der Composition Rechenschaft zu geben versuchen.

Für die Auswahl der hier dargestellten Gottheiten — denn daß es solche sind, bezweifelt jetzt kein verständiger Mensch mehr — hat man verschiedene Principien geltend zu machen versucht, welche auf die Benennung einer Anzahl von nicht so deutlich wie andere gekennzeichneten Figuren, von entscheidendem Einflusse gewesen sind. Bald glaubte man die Hauptgottheiten des attischen Landes, bald diejenigen erkennen zu sollen, welche auf der Akropolis und rings um dieselbe Tempel und Heiligthümer besaßen, bald die von Athena zu Gast geladenen Hauptgottheiten des Landes und die vornehmsten Olympier. Ob mit einer dieser Annahmen das Richtige getroffen ist, mag dahinstehn, ebenso wenig richtig aber ist die von den beiden neuesten Erklärern (Petersen und Flasch) aufgestellte Behauptung, es seien gradezu die großen olympischen Zwölfgötter oder diese „mit geringen Modificationen dem attischen Local zu Liebe" (P.), mit wie großer Sicherheit immer diese Behauptung ausgesprochen, mit wie viel Aufwand von Tiefsinn und Gelehrsamkeit sie begründet sein und welchen Anhang sie, als eine sehr bequeme, gefunden haben mag. Denn es ist, um von allen zweifelhafteren Dingen zu schweigen, unzulässig, mit Flasch in der Figur 38 Demeter zu erkennen, es ist unmöglich in der Kunst der guten Zeit eine Demeter mit entblößter Schulter und Brust nachzuweisen[68]), und diese Entblößung ist hier außerdem in gar keiner Weise motivirbar. Die Figur 25 aber haben die beiden genannten Gelehrten sowie einige Erklärer vor ihnen, nach falschen Analogien scheinbar ähnlich componirter Figuren[69]) ganz gewiß mit Unrecht Ares benannt und ebenso gewiß mit Unrecht behauptet, das Stabende unter dem Fuße dieser Figur sei durch Malerei fortgesetzt und zu einer Lanze vervollständigt worden[70]). Ein Götterverein aber, in welchem Demeter und Ares fehlen und durch andere — erkennbare oder auch nicht erkennbare — Götter ersetzt sind, ist, abgesehn von der Frage, ob die übrigen alle richtig bestimmt sind, nicht der Verein der olympischen Zwölfgötter und ein (nach Petersen) aus Hermes (22), Dionysos (23, Flasch: Apollon), Demeter (24, Flasch: Artemis), Ares (25), Hera (27), Zeus (28), Athena (34), Hephaestos (35), Poseidon (36), Apollon (37, Flasch: Dionysos), Peitho (38, Flasch: Demeter), Aphrodite (39) unter Hinzufügung von Nike (26, Flasch: Iris) und Eros (40) zusammengestellter Götterverein ist dies eben so wenig.

Wenn man ohne vorgefaßte Meinung und ohne vorweg aufgestelltes „Programm" die dargestellten Personen mustert, so ergiebt sich Folgendes als sicher. Am innern Ende der linken Reihe, also im Mittelpunkte der ganzen einheitlich gedachten Gruppe ist in 28 sicher Zeus gegeben, mag man ihn nun als den Stadthort (Zeus Polieus) oder als den olympischen betrachten; ausgezeichnet vor allen anderen Göttern als Vater und König dadurch, daß sein Sitz ein Thron mit Armlehnen ist, während die übrigen Gottheiten auf lehnelosen Sesseln sitzen, und überdies noch durch die Sphinxe unter den Lehnen seines Thrones charakterisirt, dergleichen Phidias auch in Olympia dem Throne seines Zeus gab, und welche ganz abgesehn von ihrer symbolischen Bedeutung (s. a. a. O.) den Sitz des Zeus ornamental vor den anderen auszeichnen. Doch nicht nur diese Äußerlichkeiten bezeichnen den Herrscher des Olympos; die erhabene Würde der ganzen Gestalt, welche, das Scepter ruhig im Arm haltend, lässig und dennoch voll Würde dasitzt, läßt uns an keinen andern denken, als an Zeus. Die ganze antike Kunst, soweit

uns ihre Werke erhalten sind, dürfte weder in Statuen noch in Reliefen oder Gemälden uns einen zweiten Zeus von gleicher stiller Erhabenheit hinterlassen haben. Neben ihm thront seine Gattin Hera (27), äußerlich besonders durch das Zurückschlagen des Schleiers bezeichnet, aber auch ohne dieses kenntlich durch die schöne Formenfülle des reifen weiblichen Körpers, wie er der Göttin gebührt, welche die Weiblichkeit in ihrer reinsten Vollendung als blühende Gattin vertritt, und durch die völlige Bekleidung, die alle guten Darstellungen der Hera festhalten. Begleitet finden wir das olympische Herrscherpaar von einer durch Reste von Flügeln, welche den Gedanken an Hebe ausschließen, bezeichneten Figur (26), welche von den meisten Erklärern als Nike aufgefaßt und als, eine Taenie, das Symbol der Siegesvollendung in den Händen haltend, dem Zeus in ähnlichem Sinne gesellt gedacht wird, wie sie in Olympia ihm beigegeben war. Es läßt sich aber nicht läugnen, daß die Figur eher der Hera, als dem Zeus gesellt erscheint und daß daher der von Flasch in Übereinstimmuug mit einigen älteren Erklärern für dieselbe vorgeschlagene Name der Iris größere Wahrscheinlichkeit hat, wobei freilich die Deutung des Gestus ihrer beiden Hände vorbehalten bleiben muß. Denn ein von ihrer Rechten gehaltener, gemalt gewesener Heroldsstab (Fl.) ist in alle Wege unannehmbar (s. Anm. 70) und über das Attribut der erhobenen Linken wagt Flasch selbst keine Vermuthung.

Wenden wir uns jetzt der Gruppe von der Mitte rechts zu, so begegnet unsern Blicken ein Götterpaar, dessen richtige Deutung erst der neuesten Zeit verdankt wird. Es ist, an der dem Zeus entsprechenden Stelle, in der einheitlich aufgefaßten Göttergruppe unmittelbar an seiner Seite, die Göttin der Stadt und dieses Festes, Athena (34), welche, obgleich sie nothwendig in dieser Versammlung zu vermuthen und ebenso nothwendig in eben dieser Figur anzunehmen war, nachdem erwiesen worden, daß man sie in einer andern auf dem rechten Flügel mit Unrecht gesucht hatte, nur deshalb nicht von allem Anfang an erkannt worden ist, weil man gewohnt ist, Athena behelmt zu sehn. Das auffallende einer unbehelmten Athena verschwindet jedoch, wenn man nur die Situation im Auge behält, in welcher die Göttin hier mitten in ihrem großen und friedlichen Feste dargestellt ist. Auch fehlt es ihr nicht an bezeichnenden Attributen oder den Resten solcher, denn ihre Rechte hielt, wie vorhandene Bohrlöcher beweisen, die aus Metall in zwei Stücken angefügt gewesene Lanze (s. Anm. 70) und auf ihren Knieen liegt die abgenommene Aegis, deren Randschlangen ihr linkes Handgelenk wie ein Armband umringeln und zwischen ihren Fingern erkennbar sind [71]). Gesellt aber ist ihr Hephaestos, der lahme Feuerkünstler, der Schutzherr attischen Handwerks und attischer Kunst, der auch im gewöhnlichen Zwölfgötterkreis ihr Genoß ist, den aber nach attischem Glauben auch noch andere, geheimnißvolle Bande mit Athena verbinden. Ihn hat der Künstler sehr fein charakterisirt, indem er ihn sich auch sitzend noch auf seinen Stock, die Stütze seines lahmen Fußes, lehnen läßt, die wenigst ideale Figur unter allen Göttern, welche zu der fein schönen der ihm verbundenen Göttin einen interessanten Gegensatz bildet.

Von den übrigen Gottheiten sind mit voller Sicherheit nur noch die äußersten auf beiden Flügeln (22 und 39 mit 40) zu benennen, der jugendliche Mann links (22) wird durch den auf seinen Knieen liegenden Petasos (Reisehut) und die an ihrer Spange deutlich erkennbare Chlamys als Hermes bezeichnet, den wahrscheinlich ein in einem Bohrloch in der rechten Hand befestigt gewesenes Kerykeion

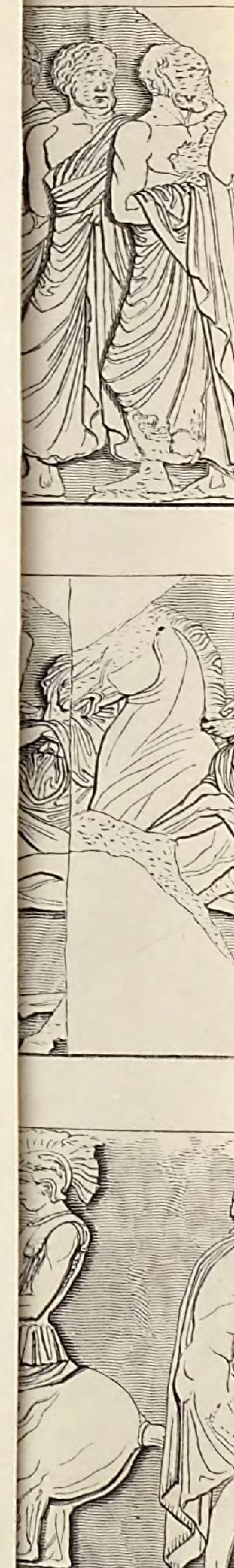
(Heroldsstab) noch genauer charakterisirte. Die Gruppe rechts (39, 40) ist nur zum Theil im Original, zum Theil in Gypsabgüssen erhalten, von denen der eine in entstellender Weise überarbeitet ist. Erst ein sehr genaues Studium der besonders in dem zweiten Abguß erkennbaren Reste hat es möglich gemacht, die Bedeutung dieser Personen als Aphrodite mit Eros festzustellen, welcher letztere, durch Reste von Flügeln bezeichnet, einen Sonnenschirm hält, um sich mit diesem, auch sonst nachgewiesenem Gebrauche gemäß, bei seiner vollkommenen Nacktheit gegen die Strahlen der Sonne zu schützen, was um so nöthiger erscheinen mochte, da die Panathenaeen in die Zeit der größten Sommerhitze fielen.

Schon nicht ganz so sicher ist der Gott 36 zu bestimmen; es ist jedoch durchaus wahrscheinlich, daß mit fast allen Erklärern in ihm Poseidon zu erkennen sei, welcher mit der Linken vielleicht seinen aus Bronze angefügt gewesenen Dreizack hielt und welcher, sehr charakteristisch, hier nicht als der ungestüme Meergott erscheint, als welchen ihn der Westgiebel zeigt, sondern, der friedlichen Situation gemäß, friedlich, ernst und gehalten. Wer hier die attischen Götter erkennt, der mag sich gegenwärtig halten, daß Poseidon im ionisch-attischen Cultus der Phytaliden nicht sowohl Meergott, als der Gott vegetativer Fruchtbarkeit durch das Feuchte war. Noch etwas weniger bestimmt können Apollon und Dionysos nachgewiesen werden; indessen muß man doch sagen, daß Flasch sehr schwerwiegende Gründe dafür vorgebracht hat, daß wir in der mit Poseidon gruppirten Figur 37, in welcher die Mehrzahl der Erklärer Apollon (den ionischen Apollon Patroos neben dem ionischen Poseidon) erkannt haben, vielmehr Dionysos zu erkennen sei, der grade mit dem Poseidon des attischen Cultus besonders passend verbunden erscheint und ebenso, daß man den jugendlich kräftigen Gott 23, welcher seinen Arm traulich auf Hermes' Schulter gelegt hat und welcher von den neueren Erklärern Dionysos benannt war, Apollon zu nennen habe. Wenn man endlich noch hervorhebt, daß, da für die Figur 38, auf deren Knie Aphrodite ihren rechten Arm stützt, die Benennung als Demeter unmöglich ist, für dieselbe die von den neueren Erklärern vorgeschlagene Taufe als Peitho wahrscheinlicher ist als andere, nicht ohne jedoch einigen Bedenken zu unterliegen, so muß eine sichere Nomenclatur für die beiden Gottheiten 24 und 25 als noch nicht gefunden bezeichnet werden. Denn daß in der langgewandeten und mit einer langen Fackel ausgestatteten Göttin 24 an sich Demeter gar wohl erkannt werden könnte, wie sie denn auch von den meisten Erklärern in ihr erkannt worden ist, das läßt sich mit Recht nicht läugnen und man kann weder die Gründe, welche Flasch gegen diesen Namen, wie diejenigen, welche er für den Namen der Artemis geltend gemacht hat, als zulänglich oder als überzeugend anerkennen. Vollends räthselhaft aber ist die Gestalt 25, die von vielen Erklärern, welche in 24 Demeter sahen, als Triptolemos gefaßt worden ist, der sich aber als solcher nach den neuesten Erörterungen nicht wird halten lassen, während, wie schon bemerkt, die für seine Bezeichnung als Ares vorgetragenen Gründe, bestimmt nicht stichhaltig sind. Je feiner und meisterhafter aber die vollkommen sicher oder wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit erklärten Gottheiten charakterisirt sind, desto weniger wird man daran zu verzweifeln haben, sie einmal alle zu erklären und dann auch den Zusammenhang der ganzen Versammlung zu verstehn; dazu aber ist es das erste Erforderniß, daß man sich weder in Beziehung auf alle einzelnen Figuren noch auf den Zusammenhang des Ganzen der Illusion hingebe, es sei bereits Alles verstanden

und erklärt und ferner, daß man sich nicht vorweg ein System über das, was hier zu erwarten und nicht zu erwarten sei, zuerst mache und dann die einzelnen Figuren diesem System gemäß mehr oder weniger künstlich deute.

Was nun den eigentlichen Aufzug anlangt, werden über seine Bestandtheile folgende Bemerkungen zu machen sein. Zunächst den Göttern befindet sich links wie rechts (s. diese Taf. 74, Fig. 1—5) eine Gruppe von älteren bärtigen und jüngeren unbärtigen Männern, welche vorwärts oder rückwärts auf lange Stäbe gelehnt in ruhigem Gespräche mit einander begriffen sind. An der Spitze des Zuges herangeschritten, sind diese am Bestimmungsorte vor dem Tempel angelangt und warten ruhig das Herbeikommen der übrigen Festtheilnehmer ab, welche wir an den Langseiten in lebhafter Bewegung, an der Westseite gar erst in den Vorbereitungen, sich dem Aufzug anzuschließen begriffen finden werden. Die würdevolle Erscheinung dieser mit weiten Himatien bekleideten Männer ließ, da man der mit Stäben versehenen neun zählte, an die neun Archonten denken, es wurde indessen übersehn, daß auch die Figur Taf. 74, No. 5. als zehnte auf einen Stab gelehnt ist, der jetzt freilich fehlt, aber durch das Gewandmotiv und die Haltung der linken Hand gesichert ist, so daß wir den Archontennamen aufgeben müssen, ohne einen andern an die Stelle setzen zu können. Diese zuletzt genannte Figur 5 scheint mit erhobener Rechten einen Zuruf an den Priester in der Mitte zu begleiten, etwa den, daß die Figur 7 den vordersten Kanephoren (8, 9) den Korb mit dem Opfermesser (s. oben) abgenommen habe. Dann folgen rechts (11—21) und ganz entsprechend an der linken Seite die Frauen und Mädchen im Festgewande mit den schon oben genannten Opfergeräthen, ein Zug erlesener, sittig ernster Gestalten, in welchem durch Verschiedenheiten der Anordnung und der Tracht, durch welche letztere vielleicht Frauen und Mädchen unterschieden werden, Mannigfaltigkeit genug gebracht ist, um alles Langweilige zu vermeiden, ohne doch weder die Einheit noch die stille Feierlichkeit des Ganzen zu beeinträchtigen. Die Eckfigur links ist ein Zugordner, welcher mit erhobener Hand dem auf der südlichen Langseite herankommenden Zuge zu winken scheint. Alle Personen der Ostseite aber haben wir uns als am Ziele des Zuges angelangt, den Schauplatz dieses Friestheiles als den Platz vor dem Tempel zu denken, ohne daß hier oder irgendwo sonst im Friese die Örtlichkeit real bezeichnet ist.

Bewegter sind die ungleich größeren Theile des Zuges, welche an der nördlichen und südlichen Langseite des Tempels die dem Tempel sich nahenden Festtheilnehmer schildern, ohne daß wir auch für sie ein anderes als ein ideales Local zu denken haben. So wie der nördliche und südliche Flügel der Ostseite sind auch die auf der nördlichen und südlichen Langseite dargestellten Zughälften nahezu identisch, ohne jedoch in geistloser, und bei der nicht gleichzeitigen Übersehbarkeit beider Seiten völlig zweckloser Genauigkeit leichte Verschiedenheiten auszuschließen, welche aber, obgleich uns in Süd und Nord nicht ganz identische Bestandtheile der Pompe vorgeführt werden, nicht entfernt an zwei verschiedene Aufzüge denken lassen. Auf beiden Seiten eröffnen den Zug die Opferthiere, welche bald ruhig einherschreitend, bald unruhig sich sträubend von kräftigen Jünglingen geleitet, von anderen, tief in weite Gewänder gehüllten begleitet, dem Künstler Gelegenheit zur Darstellung höchst mannigfaltiger, bald still ernster, bald kühn bewegter Gruppen boten. Den größten Theil des Aufzuges der Opferthiere von der Südseite zeigt Taf. 74, Fig. 44, den abweichenden Bestandtheil desjenigen der Nordseite,



20

ben vom Cellafrie


Fig. 75. Proben vom Cellafriese des Parthenon. Zweites Blatt.

die großen und kräftigen Widder Taf. 75, Fig. 1. Es ist schon oben erinnert worden, daß im Südfriese mit Wahrscheinlichkeit die athenische Hekatombe, im Nordfriese das Opfer der Coloniestädte erkannt wird. Den Opferthieren folgten auf beiden Seiten zu Fuß einherschreitende Theilnehmer des Festzuges, und zwar läßt sich auf der Südseite, welche in diesen Theilen weniger gut erhalten ist, nur eine Abtheilung Männer von verschiedenem Alter feststellen, welche in dichter Gruppe, mit langen Gewändern bekleidet gemächlich einherzieht und der möglicher, ja nicht unwahrscheinlicher Weise (nur bei Carrey erhalten) einige Kitharspieler voranschritten. Ob man in den älteren dieser Männer jene wegen ihrer bis in's hohe Alter bewahrten Schönheit und Frische auserlesenen Greise erkennen darf, die mit Ölzweigen in den Händen (Thallophoren) einherzogen, muß dahingestellt bleiben. Denn dargestellt im Marmor sind die Ölzweige nicht und ob vorausgesetzt werden darf, daß sie, wie manche andere Attribute, aus Metall angefügt gewesen seien, ist sehr fraglich, da sich in den erhaltenen beträchtlichen Fragmenten keinerlei Bohrlöcher nachweisen lassen. Daß sie endlich nur gemalt gewesen seien, ist höchst unwahrscheinlich und so bleibt nur zu sagen übrig, daß allerdings einige Arme und Hände so bewegt erscheinen, als hätten sie Zweige getragen. Auf der Nordseite finden wir zunächst hinter den Opferthieren Träger flacher Wannen (Skaphephoren Taf. 75, Fig. 2), deren Inhalt bei der einzigen im Original erhaltenen Figur nicht mehr zu erkennen und nur als Opfergaben vorauszusetzen ist. Ihnen folgen Träger von Gefäßen (Hydriaphoren, Fig. 3), welche Wasser oder Wein zum Opfer enthaltend zu denken sind, und an diese schließen sich, bis auf einige kleine Fragmente nur bei Carrey erhalten Flötenspieler und Kitharspieler, denen hier wie auf der andern Seite ein starker Haufe von Männern (Fig. 4) folgt, über den sich nichts mehr und nichts Anderes sagen läßt, als über die entsprechende südliche Gruppe. Die hintersten Figuren dieser Gruppe am Nordfriese wenden sich rückwärts, denn unmittelbar hinter ihnen beginnt der Aufzug der Wagen, und zwar hier nicht, wie am Südfries, mit einem ruhigen Gespann, sondern mit unruhig ansprengenden Pferden, denen auch ein ihnen vorausschreitender Zugordner nur mit kräftigem Schritt auszuweichen im Stande ist.

In diesem Aufzuge der Viergespanne, deren sich an jeder Seite 9 nachweisen lassen, von denen einige als Proben auf Tafel 74, Fig. 41—43 vom Südfries und Taf. 75, Fig. 5—10 vom Nordfries ausgehoben sind, hat der Meister, wenn nicht Alles trügt, in den Nordfries, denn im Südfries findet sich nichts davon, eine Besonderheit attischer Wagenkämpfe, die vorzüglich am Feste der Panathenaeen zur Geltung kam, aufzunehmen nicht versäumt, die Kunst der Apobaten. Es gehören nämlich durchweg drei Personen zu jedem Viergespann, der bald ruhig, bald mit Anstrengung die Pferde zügelnde Lenker, sodann ein Jüngling mit unbedecktem Haupte und weitem Mantel, der für den zugordneten und Aufsicht habenden Herold oder Geleiter (*πομπεύς*) gelten darf (Taf. 75, Fig. 6. 7. 9) und daher entweder zu dem Lenker oder der dritten Person redend, oder die Pferde des folgenden Gespanns zurückweisend erscheint, und drittens ein beschildeter und behelmter Jüngling, der entweder soeben aufsteigt oder dem Wagen im Laufe folgt (5. 8.). Das ist der Apobat (Abpsringer), dessen Aufgabe es war, von dem dahineilenden Wagen herabzuspringen, im Laufe demselben folgend ihn einzuholen und, ohne daß das Gespann angehalten wurde, den Wagensitz wieder zu besteigen. Diese in gleichem Maße Kraft, Muth und Geschicklichkeit in Anspruch nehmende Übung, welche auch der künstlerischen

Darstellung die glücklichsten Momente darbietet, hat der Künstler aus den Agonen, in welche sie eigentlich gehört, in den Festaufzug hinübergenommen und hier in der geistreichsten Weise zu benutzen und für die frische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit dieses Theiles seines Frieses bestens zu verwerthen gewußt. Der in weiten Falten bis auf die Füße herabwallende, gegürtete und in mehren Beispielen mit Kreuzbändern über der Brust festgehaltene Chiton (ξύστις) der Lenker hat dazu geführt, dieselben in einigen Fällen für Weiber zu halten, als welche man früher unter verschiedenen Erklärungsversuchen alle Lenker betrachtete. Doch ist dieser Irrthum widerlegt und das männliche Geschlecht sämmtlicher Lenker festgestellt worden.

Den Schluß aber beider Langseiten bildet der Aufzug der Reiterei, Athens Stolz und Freude, in welchem der Künstler der Kraft und dem Geschick der rossefrohen und waffenfähigen Jugend Athens das herrlichste Denkmal gestiftet hat. Die Mittheilung auserlesener Stücke aus diesem auf beiden Langseiten am Anfang und Ende ruhigern, ja am Ende des Nordfrieses noch in der Vorbereitung begriffenen, in der Mitte am stärksten bewegten und eben hierdurch dem Ganzen der Procession eingepaßten Reiterzuge auf der 75. Tafel macht eine in's Einzelne eingehende Schilderung unnöthig; zum Verständniß der Composition sei nur bemerkt, daß die Reiterei in Gliedern einhersprengend gedacht ist, welche wir in der halben Vorderansicht sehen, so daß jedesmal ein ganz sichtbares Pferd den Anfang eines neuen Gliedes bezeichnet, dessen folgende Rosse das eine vom andern halb verdeckt erscheinen. Ist durch diese Anordnung einer kunstvollen Regelmäßigkeit Rechnung getragen, so hat der Künstler doch nicht vergessen, das Ängstliche und Steife dieser Regelmäßigkeit wohlthuend einmal durch die sehr mannigfaltigen Stellungen, Bewegungen und Trachten der Reiter, hauptsächlich aber dadurch zu unterbrechen, daß er die Glieder von sehr verschiedener Tiefe, bald von drei oder vier, bald von sechs Personen bildete, daß er sie bald in gedrängterer, bald in mehr lockerer Masse anordnete, daß er hie und da eine kleine, durch Ungestüm eines Pferdes entstandene Unordnung einfügend die Bewegung vermannigfachte. Zu bemerken ist dabei noch, daß die Darstellung des Reiterzuges an der Südseite eine regelmäßigere und darum auch weniger feurige und mannigfaltige ist, als diejenige an der Nordseite, womit eine größere Regelmäßigkeit in der Bekleidung der Reiter, in welcher die kriegerische Tracht, Helm und Panzer vorwiegt, ja in einzelnen Gliedern ganz durchgeführt ist, in Übereinstimmung steht. Es ist deshalb ein nahe liegender Gedanke, daß es sich hier um die regelmäßige militärische Reiterei, im Nordfriese dagegen um die nicht militärisch organisirte berittene Jugend handele. Indem aber die Pferde, obgleich sie fast alle in dem schul- und kunstgerechten Paradegalopp wenn auch in verschiedenen Schematen desselben einhersprengen, in ihren Stellungen die größten Verschiedenheiten zeigen, entsteht ein Ganzes so voll vom glühendsten, freudigsten Leben, daß uns dem Marmor gegenüber jede ähnliche Erscheinung der Wirklichkeit steif und monoton vorkommt, und daß unser Erstaunen und unsere Freude wächst, wie wir von einer Platte zur andern an dem Friese dahinschreiten, auf welchem der Reiterzug auf der Südseite nicht weniger als den Raum von 30, auf der Nordseite von gegen 26 Metern einnimmt.

An diesen Reiterzug der beiden Langseiten schließt sich endlich der Fries der Westseite, welcher uns die mannigfachen Vorbereitungen zum Aufzuge der Reiterei in lebendig wechselnden Bildern vergegenwärtigt, von denen auf der untersten

Reihe der 75. Tafel eine Auswahl gegeben ist. Hier, wo mit gutem Fuge selbst einige gemüthlichere und genrehafte Motive eingewoben sind, werden Pferde aufgezäumt, gebändigt, wieder andere in kunstvollen Evolutionen oder Stellungen der Füße geübt; hier legt ein Jüngling den Waffenschmuck an, dort wirft er rasch die Chlamys über, dort endlich stehn Jünglinge und Männer im Gespräch über das Fest oder über die Kämpfe, welche dem Aufzuge vorhergegangen sind. Und hier ist die Feinheit der Composition hervorzuheben, daß die Richtung und Bewegung des Ganzen der einen, nördlichen Ecke und Langseite zugewendet und damit für den Eindruck der Einheitlichkeit des ganzen Zuges gesorgt ist, welcher durch eine gegensätzliche Richtung der Figuren in den beiden Hälften, durch welche in der Mitte eine Trennung oder Fuge entstehn müßte, gefährdet, wenn nicht gradezu aufgehoben sein würde, während die letzte, auch noch in der Vorbereitung begriffene darstellende Gruppe der Nordseite das Motiv der ganzen Westseite aufnimmt und an die Langseite anknüpft.

Blicken wir nun auf den ganzen Fries zurück, von dessen 159,42 m. Länge noch etwa 130 m. in mehr oder weniger, überwiegend aber gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen sind, so bemerken wir zunächst in Beziehung auf das Technische, daß das Relief im strengsten Sinne ein flaches ist, welches sich im Durchschnitt 4 ½—5, nirgend aber mehr als 5 ½ cm. über die Grundfläche erhebt. Diese äußerst geringe Erhebung des Reliefs war deswegen geboten, weil der Fries, so lange er sich an Ort und Stelle in dem überdeckten Säulenumgange befand, gar kein directes Licht empfing, sondern nur durch die Reflexe vom Boden aus beleuchtet wurde, in welchen bei höher erhobenem Relief die Schatten die oberen Theile der Figuren undeutlich gemacht haben würden. Die Deutlichkeit des Ganzen, zu der jedenfalls das helle Licht des attischen Himmels gehörte, hat der Künstler durch eine energische Zeichnung der Umrisse gefördert, welche meistens gradlinig auf die Fläche abgeschnitten, nicht selten etwas in dieselbe eingeschnitten oder auch leicht unterhöhlt sind. Trotz seiner für die Beschauung höchst ungünstigen Position ist das Relief fast durchweg, wenn auch in den verschiedenen Theilen nicht vollkommen gleichmäßig fein, auch in den Einzelheiten ausgearbeitet, und wenn der Sculptur Farbe zugefügt war, was allerdings aus Gründen, welche hier zu entwickeln zu weit führen würde, angenommen werden muß, obgleich es an keiner Stelle sicher beglaubigt ist, so hat diese außer dem Zwecke heitern Schmuckes nur den gehabt, Einzelheiten wie Geräthe, Rüstungen, Gewandung deutlicher zu machen, nicht aber denjenigen, die Plastik in vernachlässigter Einzelbildung zu ergänzen. Etwas anders, als die Färbung der im Marmor vorhandenen Gegenstände sind die Metallzusätze zu beurteilen, auf welche zahlreiche kleine scharf eingebohrte Löcher, welche sich an den verschiedensten Theilen der Figuren durch den ganzen Fries finden, bestimmt hinweisen. Wenn aber diese Bronzezusätze, durch welche unzweifelhaft viele Zügel, manche Attribute, Kränze, Taenien, Bekleidungstheile, Waffenstücke u. dgl. m. hergestellt waren, sich in den verschiedenen Theilen des Frieses sehr ungleich finden, so ist sehr die Frage, ob man sie da wo sie fehlen durch gemalte Formen ersetzt denken darf, welche von der Färbung plastisch vorhandener Formen genau unterschieden werden müssen und welche anderswo, als da, wo sie auf glattem Grunde standen, anzunehmen, sehr bedenkliche Consequenzen haben dürfte. Ganz gewiß ist die Ergänzung mancher Einzelheit der Phantasie des Beschauers überlassen worden und durfte dies um so getroster werden, als

auch unsere Phantasie noch diese Ergänzung vornimmt oder als mit anderen Worten auch uns noch das Fehlen einiger Gegenstände, auf welche die Geberden hinweisen, nicht oder kaum auffällt. Die Grenzen zwischen den thatsächlich in Metall und Farbe gegeben gewesenen und der Ergänzung durch die Phantasie überlassenen Einzelheiten werden sich nicht in allen Fällen feststellen lassen; eine durchgängige Buntfarbigkeit des Frieses aber ist, dies darf man bestimmt behaupten, durch nichts bezeugt, und wenngleich eine etwa blaue Färbung des Grundes, auf dem sich die Figuren abheben, aus mehr als einer Rücksicht auch ohne verbürgt zu sein wahrscheinlich genannt werden darf, muß man sich doch gegen die Annahme durchgängiger Anwendung der Farbe und zwar bestimmt erklären. Wie sehr eine solche im Stande ist, der Composition alle Einheitlichkeit, alle Harmonie und alle jene edle Stille zu rauben, durch welche der strenge Reliefstil so wohlthuend auf Auge und Gemüth des Beschauers wirkt, davon wird ohne Weiteres Jeder überzeugt sein, der im Krystallpalast in Sydenham bei London den (von Owen Jones) im Großen durchgeführten Versuch der Bemalung eines beträchtlichen Stückes des Parthenonfrieses gesehn hat. Und eben diese, die schönsten und echtesten Wirkungen der plastischen Formgebung und Composition aufhebende und vernichtende Wirkung der Farbe ist es, die uns mit mehr Recht, als uns Gewohnheit und subjectives Gefühl geben könnte, behaupten läßt, daß eine durchgängige Färbung barbarisch sein würde.

Wenden wir uns hiernächst zu einer Prüfung der Formgebung, so werden wir überall, wohin wir blicken, trotz nicht zu läugnender Verschiedenheit in der Ausführung dieselbe lebenswarme Naturwahrheit wiederfinden, die uns, gepaart mit dem Schwunge der Idee und geläutert durch die reinste Schönheit bei den Kolossalstatuen der Giebelfelder, entzückt hat. Der Reliefstil ist so gewissenhaft gewahrt, daß kaum in ein paar etwas verkürzten Füßen eine Ausschreitung über dessen Grenzen nachweisbar ist; die Gruppen sind in einer unbeschreiblich reichen und schönen rhythmischen Gliederung durch den ganzen Raum so vertheilt, daß nirgend eine Lücke, nirgend eine Überfüllung eintritt, und der Fluß und Zusammenhang in den Figurenmassen des gegen seine Höhe so sehr langen Streifens fordert zu immer neuer Bewunderung heraus. Allerdings hat die strenge Beobachtung der Gesetze des Reliefs und der Raumerfüllung ein paar Unzuträglichkeiten mit sich gebracht, welche am stärksten darin hervortreten, daß alle Figuren (ein paar einzelne ihre Herren begleitende Sklavenknaben und die Mädchen im Ostfries, die nicht wohl anders zu charakterisiren waren, ausgenommen) mit ihren Köpfen die gleiche Höhe erreichen (Isokephalie); daß also die stehenden beträchtlich größer gebildet sind, als die Reiter und die Figuren auf den Wagen. Im Allgemeinen fällt dies jedoch nicht als unschön auf, ja es wird von Manchem, der nicht darauf aufmerksam gemacht worden ist, in der Mehrzahl der Fälle leicht übersehn werden; daß indessen an einigen Stellen (so besonders z. B. im Westfries in der Figur 4 neben 2 und 3 bei Michaelis Taf. 9, im Nordfries bei der Figur 46 zwischen 45 und 47, daselbst in 66 zwischen 65 und 67, 131 und 133 neben 129 und 132 bei Michaelis Taf. 12 u. 13, vgl. oben Taf. 75 Fig. 5—7, 8—10, 15 u. 16, 19, 20) in der That recht bedenkliche oder gradezu unschöne Zusammenordnungen vorkommen, das hätte man nicht in Abrede stellen sollen. Im Übrigen ist von irgend einer conventionellen Schranke und von jenen verschiedenen Spuren und Resten einer alterthümlichern Kunst und fremder Schulen, welche wir in den Metopen zu bemerken hatten, nicht

entfernt die Rede. In allen Gestalten dieser großen und doch so klar übersehbaren Gestaltenfülle tritt uns die gleiche individuelle Naturwahrheit entgegen, die sich bis in's Einzelne verfolgen läßt, viel weiter als sie auch dem schärfsten Blicke zur Wahrnehmung kommen konnte, als der Fries noch an Ort und Stelle unter der schattigen Decke der umgebenden Säulenhalle herumlief. Aber wenngleich erst wir, die wir das traurige Glück haben, diese Werke unter dem kalten, strengen Lichte unseres nordischen Himmels in nächster Nähe betrachten zu können, eben dadurch im Stande sind, die Naturwahrheit und die hohe und reine Schönheit der Formgebung im Nackten wie in der Gewandung, welche nur an ganz einzelnen Stellen etwas Verworrenes, an noch wenigeren etwas Gebundenes hat, ganz zu würdigen, so dürfen wir doch behaupten, daß das Ergebniß dieser Art der Formenbehandlung auch den Zeitgenossen des Meisters zur Anschauung kam, ja daß der Gesammteindruck von unendlicher Lebensfülle, den wir bei einem Überblick aus größerer Ferne empfangen, in der manches Einzelne verschwindet, eben auf nichts Anderem beruhe, als auf der genauen und fleißigen Durchführung bis in's Einzelne, nicht aber durch eine oberflächlichere Arbeit hätte erreicht werden können. Dabei ist nun auf der andern Seite nicht zu vergessen, daß die Naturwahrheit im Friese so gut wie in den Giebelstatuen vom platten Realismus und bei aller Kräftigkeit und Frische von jeglicher Derbheit unendlich weit entfernt ist. Wohl ist hier und da dem Zufälligen, welches der Wirklichkeit angehört, in dem Wurfe der Gewänder und sonst in ähnlichen Dingen ein bescheidener Raum gegönnt, aber niemals so, daß es die reine Schönheit, den Adel und die zierliche Anmuth auch nur im Geringsten beeinträchtigen konnte. Nichts kann lehrreicher sein, um sich das Wesen der strenggeschulten attischen Feinheit gegenüber einer derben und realistischen Auffassung peloponnesischer Kunst zu vergegenwärtigen, als eine Vergleichung des Frieses von Phigalia, der bei aller ihm eigenthümlichen Schönheit, welche bei seiner Betrachtung gewürdigt werden soll, in der Formgebung fast einen Gegensatz zum Parthenonfriese darstellt, der weit entfernt ist von einer bis zu dem eben hervorgehobenen Grade durchgeführten Naturwahrheit in der Darstellung des Körperlichen, in dessen Formgebung dagegen einer unvermittelten, ja zum Theil gradezu unschönen Wiedergabe des Wirklichen und Zufälligen so beträchtliche Concessionen gemacht sind, daß die ideale Erfindung durch dieselben vielfach in's Gedränge kommt und mehr durch Abstraction als durch unmittelbare Anschauung, und deshalb auch leichter in einer guten Zeichnung als im Original selbst uns zum Bewußtsein gelangt.

So unvergleichlich hoch deshalb auch die Formgebung im Friese des Parthenon steht, dennoch ist sie nur Trägerin der tieferen geistigen Absichten, welche in dieselbe niedergelegt sind, und sich durch sie, ja nur durch sie, in vollendetster Weise aussprechen. Deswegen ist die Form, so reizend und schön sie ist, nie Hauptsache, deswegen ist der Individualismus aller Gestalten nie so weit auf die Spitze getrieben, daß die einzelnen Figuren eine sie aus der Gesammtheit lösende Bedeutung erhielten. Selbst mit den Göttern ist dies nicht der Fall, denn so breit und gewaltig wie diese versammelten Götter dargestellt sind, ihre eigentliche Bedeutung haben sie doch nur darin, daß sie die ernstfreudigen Beschauer der hier entfalteten attischen Volksherrlichkeit sind. Deshalb sind sie auch nicht der gedankliche Mittelpunkt der Composition, und deshalb hat der Künstler sie auch als von den handelnden Menschen nicht gesehn und nicht beachtet dargestellt.

Alle Theilnehmer des Zuges aber gehn völlig auf in dessen bedeutungsvolle Gesammtheit; die sittig und still einherschreitenden Jungfrauen wie die Jünglinge auf den muthsprühenden Pferden des Reiterzugs, die Geleiter der Opferthiere wie die kühnen Apobaten des Wagenzuges: Alle sind gleichmäßig erfüllt von der heiligen Handlung, Alle wirken, ein Jeder auf seine Weise und seiner Aufgabe gemäß, zur Entfaltung der Herrlichkeit des Vaterlandes, aber Keiner denkt an sich, Keiner bedeutet für sich, da giebt es kein Vordrängen des Ich, und kein Kokettiren mit der Persönlichkeit, da giebt es folglich auch nicht jene Fülle der Einzelmotive, welche ein moderner Künstler in die Darstellung mancher Procession legen würde und legen müßte; aber wenn der Fries des Parthenon den Reichthum dieser individuell interessanten, genreartigen Motive entbehrt, so geht dafür ein Geist durch das gewaltige Bildwerk, ein Geist schlichter, freudiger Frömmigkeit, welchen der Künstler aus seiner Zeit empfangen mochte, den aber seine große und reine Seele aus eigenstem Empfinden heraus seiner Schöpfung wieder einzuhauchen wußte, indem er sie eben dadurch zum monumentalen Gebilde erhob und ihr eben dadurch die Bedeutung einer idealen Composition verlieh. Und wenn wir deshalb am Schluß unserer Studien dieses einzigen Kunstgebildes weniger noch als am Anfange derselben zweifelhaft sein können, dasselbe in Erfindung und Anlage auf Phidias selbst zurückzuführen, wenngleich die Ausführung sicherlich, zum Theil erweislich, von verschiedenen Händen ist und die Composition im Einzelnen unter verschiedene Schüler und Genossen des Meisters vertheilt gewesen sein mag, so dürfen wir wohl die wunderbare Erfindsamkeit, die großartige Regsamkeit der Phantasie als neuen Zug in das Charakterbild des großen Künstlers einfügen, während wir ihn und seine Schule wiedererkennen in dem Fleiß und der Sorgfalt, in der lebendigen Naturwahrheit der Form und in dem tiefen Idealismus der Erfindung, welche auch in der Fülle der liebevoll durchgebildeten Einzelheiten keine Zersplitterung eintreten läßt und die ganze Masse der mannigfaltigsten Einzelgestaltung zu einem einzigen großen Ganzen zusammenzufassen weiß, dergleichen die bildende Kunst auf diesem Gebiete schwerlich jemals wieder erschaffen wird.

Vergleicht man aber den Fries mit den Metopen, so kann fast kein Zweifel übrig bleiben, daß man beide nicht gleichzeitig entstanden denken kann, sondern die Metopen für nicht unwesentlich älter, den Fries aber für die reifste und vollendetste Leistung der unter Phidias' Einflüssen sich entwickelnden Schule zu halten haben wird, wobei die aufgeworfene aber mit Sicherheit nicht zu entscheidende Frage, ob der Fries an Ort und Stelle am Tempel oder in der Werkstatt gearbeitet und dann erst eingesetzt worden sei [72]), von verhältnißmäßig untergeordneter Bedeutung ist. Denn bei der ziemlich langen Bauzeit des Tempels ist die Annahme einer auf einander folgenden Fertigstellung seiner einzelnen Theile ebenso natürlich wie die andere, daß die Metopen, deren Vorhandensein den Bau des Dachgesimses bedingte, dem Friese vorangegangen sind, dessen Bearbeitung an Ort und Stelle nur dann, der Beurteilung der Reflexlichtwirkung wegen, einen Sinn hatte, wenn sie nach der Fertigstellung der Decke des Tempelumganges erfolgte. Einem ganz ähnlichen Verhältniß werden wir am Theseion wieder begegnen.

Sechstes Capitel.

Die Sculpturen am Theseustempel.

Das Bauwerk, um dessen plastischen Schmuck es sich in diesem Capitel handelt, ist der nordwestlich von der Akropolis auf einer Terrainanschwellung (dem Kolonos Agoraios) gelegene, besterhaltene sechssäulige Tempel, welcher, früher zu einer Kirche des heil. Georg, später eine Zeit lang zu einem provisorischen Museum verwendet, populärerweise seit sehr langen Zeiten als das Theseion betrachtet worden und neuerdings, nachdem man eine ganze Reihe von mehr oder weniger willkürlichen, insgesammt aber haltlosen Versuchen gemacht hatte, ihn als einen andern Tempel (denjenigen des Ares, des Apollon Patroos, des Hephaestos, des Herakles oder des Herakles und Theseus) zu erweisen, in der That, man darf wohl sagen mit Sicherheit als Tempel des Theseus (das Theseion) bestimmt worden ist[73]). Allein mit dieser Erkenntniß ist für die Bestimmung der Bauperiode und der Zeit, welcher die uns hier allein interessirenden Sculpturen angehören, nicht ganz so viel gewonnen, als dies auf den ersten Blick scheinen möchte. Allerdings wissen wir, daß die Gründung des Theseion mit der Überführung der angeblichen Gebeine des Helden nach Athen aus Skyros nach dessen Einnahme durch Kimon Ol. 77, 3 (469) zusammenhangt, allein, ob der Bau gleich damals begonnen worden, ist nicht gesagt, wenngleich wahrscheinlich; noch weniger sicher aber ist, wann er beendet worden oder so weit gefördert war, daß die mit den Sculpturen geschmückten Blöcke, welche (und zwar nicht allein die Metopen, sondern auch die Friesblöcke) mit dem Bauwerk im Verbande stehn[74]), eingesetzt werden mußten. Nur die als Steinmetzzeichen in die Werkstücke eingehauenen Buchstaben geben einigen Anhalt zur Beurteilung der Bauzeit, welche hiernach neuestens als bis zu Ol. 83, 3 (445) ausgedehnt betrachtet wird; allein als völlig sicher wird dieser Ansatz wohl nicht zu gelten haben und ein noch etwas jüngeres Datum der Vollendung des Tempels schwerlich ausgeschlossen sein. Aber auch wenn man das Datum 445 als das in der That jüngste betrachtet, rückt die Bauperiode des Theseion mit derjenigen des Parthenon (vollendet 438) nahezu in Parallele, welche auch dann bestehn bleibt, wenn diejenigen Recht behalten, welche gewisse architektonische Formen und Glieder am Theseion für etwas älter als die entsprechenden am Parthenon erklären[75]). Diese Parallele aber ist deswegen von großer Wichtigkeit, weil sie eine Abhängigkeit der Sculpturen am Theseion in gewissen Theilen von Sculpturen am Parthenon, namentlich aber von den älteren Metopen, welche, wie unten gezeigt werden soll, für den Westfries des Theseion allermindestens sehr wahrscheinlich, wenn nicht völlig sicher ist, als der Zeit nach durchaus möglich erweist.

Der plastische Schmuck des Theseion bestand aus Giebelgruppen[76]), aus Metopen und zwei Friesen in der Vor- und Hinterhalle (Pronaos und Opisthodom). Von den Giebelgruppen ist nichts erhalten als die Bettungen der Figuren in dem Giebel, aus denen auf die Zahl der Personen in diesen Gruppen schwerlich geschlossen werden kann. Metopen und Friese dagegen sind noch an ihrem Orte am Tempel.

Die mit einem obern glatten Saum 0,83 m. hohen und 0,78 m. breiten, in sehr starkem, zum Theile ganz vom Grunde gelöstem Relief aus parischem Marmor gearbeiteten Metopen sind in sehr verschiedenem Zustande der Erhaltung auf uns gekommen, einige beinahe vollständig, die meisten mehr oder weniger, eine bis auf jetzt formlose Reste verstümmelt, doch so, daß sich mit Hilfe einer ältern Zeichnung auch ihr Gegenstand errathen läßt, welcher bei der Mehrzahl keinem Zweifel unterliegt. Mit plastischem Schmuck versehn sind jedoch nur die zehn der Ost- oder Vorderfronte und je vier an den anstoßenden Ecken der nördlichen und südlichen Langseite, also im Ganzen achtzehn, während die übrigen funfzig nur aus glatten Marmortafeln bestehn, die vielleicht, aber nicht nothwendigerweise mit Figurenmalereien, vielleicht auch nur mit farbigem Anstrich verziert waren. Abgebildet sind die Metopen im 3. Bande von Stuarts Antiquities of Athens, cap. 1, Tafel 11—14 in einem zum Theil etwas besser als gegenwärtig erhaltenen Zustand, aber in weniger genauen Zeichnungen als in den Mon. dell' Inst. vol. X, tav. 43 (Südseite), 44 (Nordseite), 58 und 59 (Ostseite). Die zehn Metopen der Vorderfront enthalten Thaten des Herakles, und zwar die ihm von Eurystheus auferlegten Arbeiten, den sogenannten Zwölfkampf (Dodekathlos), von dem wir in diesen Sculpturen neben den Metopen des Zeustempels von Olympia das früheste Beispiel zusammenfassender Darstellung finden. Jedoch sind von den zwölf Kämpfen drei (Augeiasstall, stymphalische Vögel und Stier) weggelassen, also neun dargestellt, indem der Kampf gegen Geryon auf zwei Metopen vertheilt ist. Die dargestellten neun Thaten des Herakles sind die folgenden: 1) (Südostecke der Vorderfront) der Ringkampf mit dem nemeïschen Löwen (Stuart pl. 11, 1; M. d. I. 58, 1), 2) der Kampf gegen die lernaeische Hydra (St. 11, 2; M. d. I. 58, 2), 3) die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh (St. 11, 3; M. d. I. 58, 4) die Überbringung des erymanthischen Ebers an den in ein faßartig gestaltetes unterirdisches Versteck geflohenen Eurystheus (St. 11, 4; M. d. I. 58, 4), 5) die Bändigung der Menschenfleisch fressenden Rosse des thrakischen Diomedes (St. 11, 5; M. d. I. 58, 5), 6) die Hervorholung des Kerberos aus der Unterwelt (St. 11, 6; M. d. I. 59, 1), 7) die Gewinnung des Gürtels der Amazone Hippolyte (St. 14, 15; M. d. I. 59, 2), 8 und 9) der Kampf gegen den dreileibigen Geryon (St. 14, 16 und 17; M. d. I. 59, 3 und 4), wobei die erstere Metope den aller Wahrscheinlichkeit nach bogenschießenden Herakles und den zu seinen Füßen todt liegenden Eurytion, die andere den dreileibigen Riesen enthält, und 10) die Gewinnung der goldenen Äpfel der Hesperiden (St. 14, 18; M. d. I. 59, 5).

Die acht Metopen der Süd- und Nordseite stellen Thaten des Theseus dar, und zwar zum ersten und so viel wir wissen einzigen Male in der Geschichte der Plastik in einem vollständigen Cyklus. Sie lassen sich wie folgt erkennen. a. Auf der Südseite: 1) die Besiegung des Minotauros (St. 12, 7; M. d. I. 43, 1), 2) die Einfangung des marathonischen Stiers (St. 12, 8; M. d. I. 43. 2), 3) die Bestrafung des Sinis oder Pityokamptes (St. 12, 9; M. d. I. 43, 3), 4) die Bestrafung des Prokrustes (St. 12, 10; M. d. I. 43, 4); b. Auf der Nordseite: 5) die Besiegung des Keulenschwingers Periphetes (St. 13, 11; M. d. I. 44, 1), 6) der Ringkampf mit dem arkadischen Ringer Kerkyon, in welcher Darstellung man früher sehr mit Unrecht, obwohl in leicht begreiflichem Irrthum, Herakles' Ringkampf mit Antaeos erkennen wollte (St. 13, 12; M. d. I. 44, 2), 7) die Bändigung und Bestrafung des Skiron (St. 13, 13; M. d. I. 44, 3), und endlich 8) die Bändigung der krommyonischen Sau (St. 13, 4; M. d. I. 44, 4).

Alle diese Darstellungen, soweit sie hinreichend erhalten sind, um uns zum Urteil über ihre Composition und Formgebung zu berechtigen, legen Zeugniß davon ab, daß die Kunst zu voller Freiheit und unbeschränkter Kraft gelangt war. Die Stellungen der kämpfenden Personen sind mit der größten Mannigfaltigkeit erfunden, die Bewegungen voll Schwung und Natürlichkeit, einige Erfindungen im wahrsten Sinne des Wortes classisch, so Herakles' Löwenkampf, Theseus' Kämpfe mit Minotauros, Periphetes, Kerkyon, Skiron und seine Bändigung des Stieres; alle Formen sind ebenso naturwahr, gediegen kräftig wie geschmeidig, dabei in einer breiten, der Metopensculptur bestens angepaßten, die feinsten Einzelheiten unterdrückenden, dagegen die Hauptflächen der Musculatur scharf betonenden Weise gearbeitet. Auch das Gesetz der Raumerfüllung ist in den überwiegend meisten Fällen ebenso gewissenhaft wie ungezwungen eingehalten; nur einige Platten, z. B. die pyramidalen Gruppen des Löwenkampfes und des Kampfes mit der krommyonischen Sau, vielleicht auch die 8. Heraklesmetope (Eurytion), unterliegen in dieser Hinsicht einem geringen Tadel, während bei einigen anderen Metopen, wie mit Recht bemerkt worden, etliche empfindliche Lücken durch Gewand leicht zu füllen gewesen wären, wenn der Künstler nicht, was für ihn charakteristisch zu sein scheint, die Darstellung von Gewandung so viel wie möglich vermieden hätte. Am wenigsten gelungen ist die zehnte Heraklesmetope, in welcher die einander ganz ruhig gegenüberstehenden Gestalten des Helden und einer Hesperide einen leeren Raum zwischen sich lassen und die Metope mehr begrenzen als erfüllen.

Eine Anschauung dieser Sculpturen mögen die zwei in Fig. 76 zusammen gestellten Metopen vermitteln, welche zu den besterhaltenen, zugleich dem Gegenstande nach interessantesten gehören. Sie stellen den Kampf des Theseus gegen Minotauros und die Einfangung des marathonischen Stiers dar. Die erstere Metope bietet eine gar fein durchdachte und trefflich ausgeführte Composition. Minotauros ist gewiß kein verächtlicher Gegner des attischen Helden, und dennoch, mag er sich stemmen wie er will, mag er dem Gegner die Stierhörner in die Seiten drücken, sein Unterliegen steht uns klar vor Augen, auch wenn wir nicht an das mit dem rechten Arme des Theseus weggebrochene Schwert denken, welches demnächst des Ungeheuers Weichen durchbohren wird. Die Art aber, wie Minotauros zusammengedrückt erscheint, während Theseus' jugendliche Heldenschönheit sich frei vor unseren Blicken entfaltet, ist besonders gut erfunden, denn in diesem Contrast der Stellungen liegt mehr als die körperliche und momentane Überlegenheit des Theseus; Minotauros' Stellung erinnert uns an thierische Bewegungen, in Theseus' Haltung aber tritt diesem Halbthierischen die reine Menschlichkeit in halbgöttlicher Verklärung entgegen. Die zweite Metope gewinnt durch die Vergleichung der Metope von Olympia mit der Stierbändigung durch Herakles (unten Cap. 13) ein doppeltes Interesse, indem diese Vergleichung uns eine, für Theseus und Herakles sehr charakteristische verschiedene Auffassung höchster Heldenkraft offenbart. Theseus ist, Herakles gegenüber, schlank und fein, seine Bewegungen machen den Eindruck der Raschheit und Elasticität, seine Erfolge beruhen auf der Gewandtheit ebenso sehr wie auf der eigentlichen Stärke. Herakles dagegen ist, ohne plump zu sein, ungleich massiger, seine Kraft ist eine schwerwuchtige, zermalmende, er braucht nicht auf feine Wendungen und künstliche Griffe zu sinnen, um seine Gegner zu bezwingen, die Last seines gewaltigen Körpers allein überwältigt die Anstrengungen seiner Feinde. Und demgemäß haben die Künstler auch die Art,

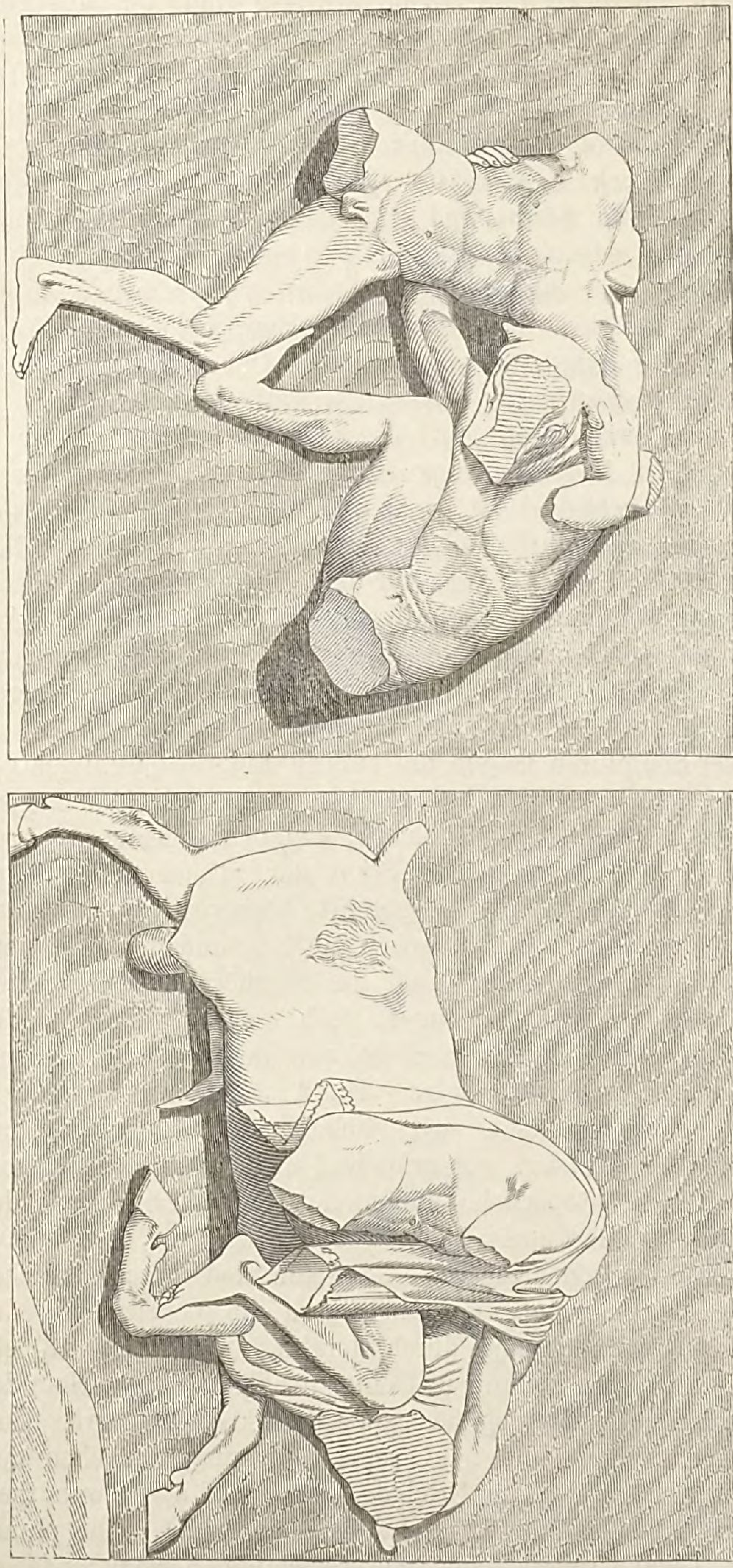


Fig. 76. Zwei Metopen vom Theseion.

wie beide Helden dieselbe Aufgabe lösen, in geistreicher Weise variirt. Während Herakles sich der Gewalt des dahinstürmenden Stieres mit dem ganzen Körper entgegenstemmt und trotz aller Anstrengung des riesigen und schwerfälligen Thieres dessen ungeheuern Nacken, den eigentlichen Sitz seiner Kraft, beugt und herumreißt, ist Theseus offenbar der Bewegung des Thieres gefolgt, bis ihm eine Erhöhung im Boden einen erwünschten Widerhalt darbietet; in diesem Augenblick seinen Vortheil erspähend setzt er, der als der Erfinder mehrer künstlicher Schemata des Ringkampfes galt, dem Stier das linke Knie scharf hinter der Kinnlade ein, faßt denselben an Nacken und Maul und biegt mit raschem Ruck den Kopf der Bestie nieder, deren untergeschlagenes rechtes Vorderbein uns errathen läßt, daß sie zum Sturze gebracht werden und so dem gewandten Helden unterliegen wird. Ob man in dem gradlinigen Herabfallen von Theseus' Chlamys ein fein berechnetes Bewegungsmotiv erkennen dürfe, durch welches der Künstler den Augenblick hat bezeichnen wollen, wo die Vorwärtsbewegung der Kämpfenden aufgehört hat und einer neuen Bewegung weicht, und ob es sich hier nicht vielmehr um einen Rest alterthümlicher Befangenheit handelt, dies wird durch einen Blick

auf die wenigen übrigen Gewänder und ihre Regungslosigkeit (s. besonders die 8. Theseusmetope (krommyonische Sau) und die 10. Heraklesmetope (Hesperide) sehr zweifelhaft.

Aus der schon berührten Verzichtleistung des Künstlers auf die Gewandung und deren nicht eben glückliche Behandlung wo sie sich ausnahmsweise findet, aus der dem gegenüber vortrefflichen Darstellung des nackten männlichen Körpers in mannigfaltigen Bewegungen und der nicht minder, besonders bei dem Stier der Theseusmetope, wohlgelungenen Bildung des Thierkörpers, aus der Erfindung kühner und wirkungsvoller Stellungen und Bewegungen, endlich aus der oberflächlichen Behandlung des Haares und einer kaum über Äußerliches hinaus gediehenen Darstellung des Ausdrucks in den wenigen erhaltenen Köpfen (Periphetes, Kerkyon, Skiron) hat der neueste Erklärer der Metopen (L. Julius) auf Myron und seine Schule als Urheber der Theseionmetopen geschlossen, was ohne Zweifel sehr Vieles für sich und schwerlich Entscheidendes gegen sich hat. Denn wenn wir auch von Marmorsculptur in dieser ganzen Schule nichts wissen, so kann deswegen der Gedanke an den Meister oder seine Schüler da nicht ausgeschlossen werden, wo eben kein anderes Material als Marmor zur Anwendung kommen konnte. Je schärfer man aber die hier als charakteristisch hervorgehobenen stilistischen Merkmale in's Auge faßt, desto mehr wird man sich überzeugen, daß ihrer kaum eines sich in den Friesen desselben Tempels wiederfindet.

Diese Friese der Cella im Pronaos und Opisthodom sind von sehr ungleicher Länge, indem der erstere über die Anten übergreift und sich bis an das Gebälk der Langseiten erstreckt, während letzterer auf den Raum zwischen den Anten beschränkt ist, also nur ungefähr 5/6 der Länge des östlichen Frieses hat. Er besteht demnach auch aus nur vier ungefähr gleich langen Blöcken parischen Marmors, während der östliche Fries aus sechs Blöcken zusammengesetzt ist, von denen bei Stuart (Taf. 4 in der Gesammtansicht und Taf. 18, 19) der vierte und fünfte vertauscht ist, was um so mehr hervorgehoben werden muß, weil dieser alle Symmetrie der Composition aufhebende Fehler in die aus Stuart entlehnten Zeichnungen z. B. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I, Taf. 21 übergegangen ist. In der Übersichtsskizze der beiden Friese (Fig. 77) ist die Anordnung der Platten berichtigt.

Der Gegenstand des westlichen oder hintern Frieses, Fig. 77 unten, kann keinem Zweifel unterliegen, es ist der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos, den als solchen besonders die Gruppe des von zwei Kentauren mit einem Steinblock bedrohten Kaeneus (Gruppe 4) erweist, während auffallender Weise sowohl der besonders charakteristische Weiberraub der Kentauren, wie auch, außer wahrscheinlich in Gruppe 1 (s. unten), jede sonstige Hinweisung auf das von diesen unterbrochene Hochzeitsmahl fehlt, wie sich diese in den Parthenonmetopen in den Gefäßen findet, welche einige Kentauren als Waffen gebrauchen oder über welche einige Lapithen fallen. Übrigens steht in den Gruppen des Theseionfrieses wie in den Metopen des Parthenon der Kampf so ziemlich gleich, und es erscheint bald die eine, bald die andere Partei im Vortheil, so daß das endliche Unterliegen der Kentauren weder hier noch dort angedeutet ist. Hierauf aber beschränken sich die Berührungspunkte zwischen dem Theseionfries und den Parthenonmetopen nicht. Es ist schon von mehren Seiten auf eine Übereinstimmung gewisser Gruppen des Frieses mit Metopen des Parthenon hingewiesen worden [77]), und zwar, mag auch von einem der neuesten Erklärer (Gurlitt s. Anm. 75 und 77) die Behauptung

dieser Übereinstimmung zu weit ausgedehnt worden sein, ganz gewiß mit Recht. Sehr auffallend und auch am häufigsten bemerkt ist die Ähnlichkeit der ersten

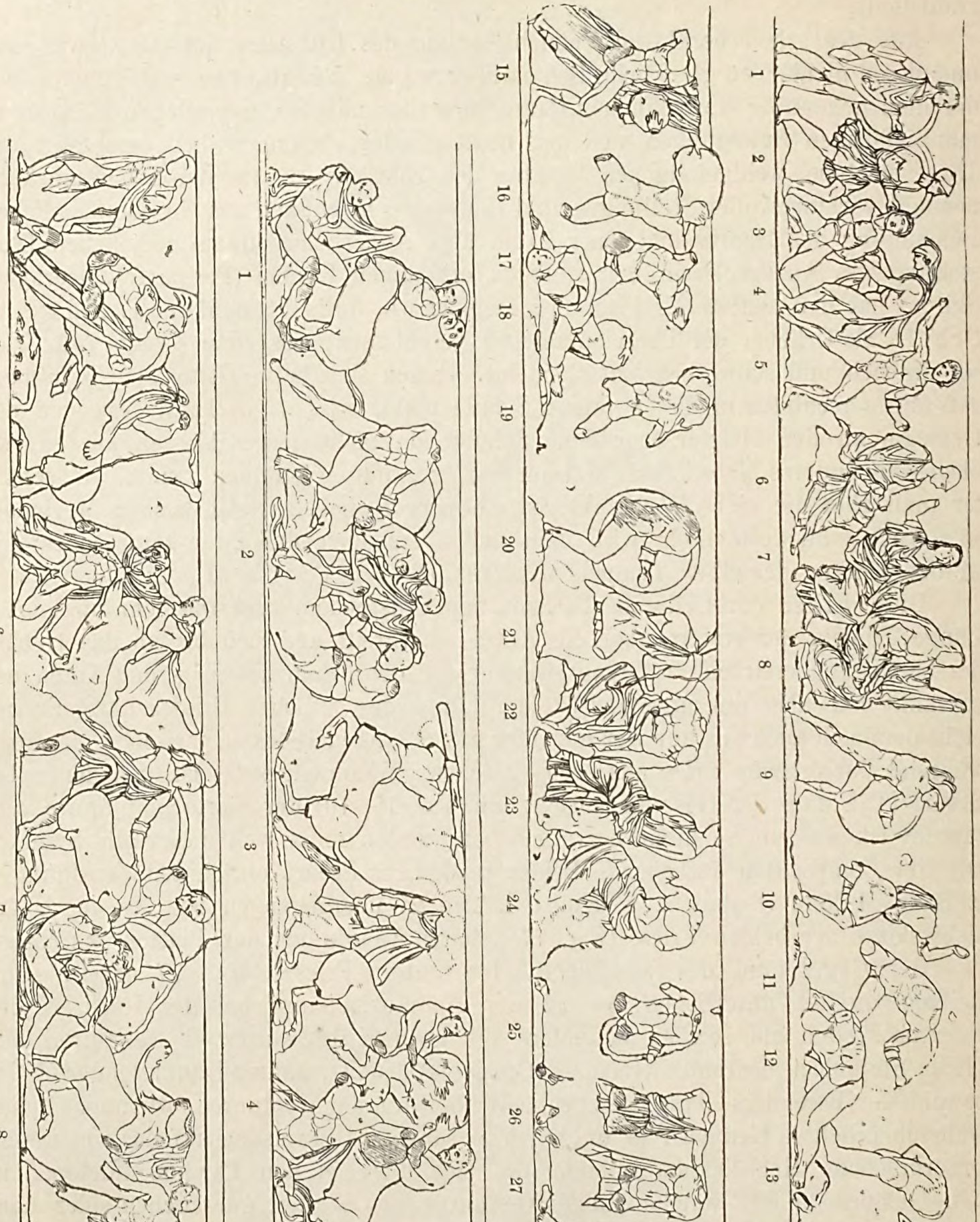


Fig. 77. Skizze der Friese des Theseion.

Gruppe des Frieses und der 4. Metope der Südseite des Parthenon (Michaelis Taf. 3, welche in der Composition der beiden Kämpfer durchaus übereinstimmen und, ab-

gesehn von einer etwas weitern Dehnung der Gruppe im Friese, nur darin abweichen, daß der gestürzte Lapith in der Metope einen Schild, derjenige im Friese nur seine Chlamys gegen den Wurf des Kentauren erhebt. Denn wenn dieser im Friese einen unförmlichen Steinblock zu handhaben scheint, während er in der Metope ein Gefäß auf seinen Gegner zu werfen im Begriff ist, so zeigt die Stellung seiner Arme, daß dieses aller Wahrscheinlichkeit nach im Friese nicht anders war und daß der von ihm gefaßte Gegenstand nur durch Verstümmelung als Steinblock erscheint. Aber auch die 8. Gruppe des Frieses stimmt mit der 11. Parthenonmetope (Michaelis a. a. O.) kaum minder überein, was aller Wahrscheinlichkeit nach ungleich mehr hervortreten würde, wenn nicht der Lapithenfigur im Friese der linke Arm fehlte und wenn die Metope nicht nur in einer Carrey'schen Zeichnung überliefert wäre. Geringer ist die, ebenfalls von Mehren behauptete Übereinstimmung der 6. Gruppe des Frieses mit der 7. Metope, insofern in dieser der den Kentauren an der Gurgel packende Lapith steht, während er im Friese kniet, mag er aufspringen oder nicht. Immerhin wird man aber zugeben können, daß die eine Composition lebhaft an die andere erinnert. Wenn man aber auch hier Halt macht und darauf verzichtet, den Anklang der 5. Gruppe des Frieses an die 23. Metope zu betonen oder die 7. Gruppe des Frieses mit den Metopen 4 und 30, die 3. Gruppe mit der 5. Metope, oder vollends die 2. Gruppe mit der 24. Metope mehr oder weniger künstlich oder willkürlich zusammen zu bringen, so genügen die hier hervorgehobenen ganz augenscheinlichen Fälle der Übereinstimmung, um die Behauptung zu begründen, daß in ihnen eine Entlehnung herüber oder hinüber stattgefunden hat. Allein hierbei braucht man nicht stehn zu bleiben und muß die Frage, wem hier die Priorität gebühre, dem Theseionfries oder den Parthenonmetopen, nicht etwa unentschieden lassen, vielmehr wird man mit ziemlicher Sicherheit die Metopen als die originalen und die Gruppen des Frieses als die entlehnten und umgebildeten Compositionen bezeichnen dürfen [78]. Und zwar hauptsächlich weil die unter einander sehr mangelhaft verbundenen Gruppen im Friese auch in diesem noch ganz den Charakter der isolirten Metopencomposition bewahrt haben, und dies am meisten in den mit den Parthenonmetopen übereinstimmenden Stücken, wozu dann noch kommt, daß die Motive und besonders das Pathos dieser Motive in den Gruppen des Frieses gegenüber den Metopen gesteigert erscheint, endlich daß, wenigstens ganz gewiß in einem Falle, bei Metope 4 und Gruppe 1, jene unverkennbar archaischere Formen zeigt, als diese. Wenn nun aber die Friesreliefe des Theseion gegenüber den Metopen desselben Tempels einen unbezweifelbar nicht nur verschiedenen, sondern entwickeltern oder jüngern Stil zeigen, ebenso wie der Cellafries des Parthenon gegenüber der großen Mehrzahl seiner Metopen, wenn sich ferner in einigen Parthenonmetopen Einflüsse des myronischen Stils nachweisen lassen, welcher die Theseionmetopen beherrscht, während andere die jüngere Stilart zeigen, welche den Formencharakter der Theseionfriese bestimmt, so wird man ein Herüber- und Hinüberwirken der Sculpturen an beiden Bauwerken auf einander natürlich finden und auf eine Abfolge der gesammten Kunstwerke schließen dürfen, in welchen den Theseionmetopen die erste, den Parthenonmetopen die zweite, endlich dem westlichen Theseionfriese die dritte Stelle zukommt, während der gegenständlich von allen Parthenonsculpturen verschiedene östliche Theseionfries auch compositionell als eine Steigerung des Westfrieses sich zu erkennen giebt und in seinem freiern Fluß einerseits, in seiner rhythmischen Gliederung

und der schönen Entsprechung seiner Göttergruppen auf den Parthenonfries gewirkt haben mag, welcher als die letzte Blüthe und Vollendung dieser ganzen Entwickelung erscheint. Daß diesen Annahmen die wahrscheinliche Chronologie und Baugeschichte der beiden Tempel nicht widerspricht, ist oben bemerkt worden. Hier mag nur noch hinzugefügt werden, daß, mag die Gründung und der Beginn des Aufbaues des Theseion in die 70er Oll. fallen (wie gleicherweise wahrscheinlich die Gründung des Parthenon), die Sculpturen mit dem Stilcharakter der 70er Oll., soweit wir diesen nach den Tyrannenmördern (oben S. 120 f.) beurteilen können, nichts mehr zu thun haben, am allerwenigsten aber die Friesreliefe, welche in der Darstellung des Nackten wie der Gewandung die Kunst durchaus auf derjenigen Höhe zeigen, auf welche sie der mächtige und alle archaische Härte und Gebundenheit überwindende Einfluß des Phidias und seiner Schule gehoben hat.

Über die einzelnen Gruppen des westlichen Theseionfrieses möchten noch folgende Bemerkungen am Platze sein. Dem über die 1. Gruppe Gesagten ist nichts weiter hinzuzufügen, als daß ihre Vereinzelung noch dadurch besonders fühlbar wird, daß die 3. Figur, ein nackter Schildträger, nicht etwa dém gestürzten Lapithen zu Hilfe kommt, sondern von diesem fort und in Gruppe 2 einem andern Lapithen zueilt, der einen Kentauren zu Sturze zu bringen gewußt hat und im Begriff ist, dem auf dem Rücken seines Pferdeleibes sich im Staube Wälzenden einen tödtlichen Schwertstoß zu versetzen (siehe auch Fig. 78). Dem hartbedrängten Kentauren eilt aber in Gruppe 3 ein zweiter zur Hilfe heran, der mit einem Baumstamm zu gewaltigem Stoße gegen das Haupt des siegreichen Lapithen ausholt und den sein hinter ihm vielleicht zu einem Beilschlag ausholender Gegner kaum an der Ausführung dieses Stoßes wird hindern können. In diesen beiden Gruppen, denen wir, sowie die Sachen liegen, die größte Originalität der Erfindung zusprechen müssen, ist also auch, wohl nicht zufällig, die Verbindung unter einander am besten gerathen. Originell und zugleich von besonderem Interesse ist die folgende, schon erwähnte 4. Gruppe, in der zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürsten Kaeneus, der halb bereits in den Boden gedrückt sich mit seinem wahrscheinlich in Bronze angefügt gewesenen Schilde zu decken sucht, unter einem gemeinsam herbeigeschleppten gewaltigen Felsblocke zu zerschmettern suchen, was in verwandter Composition, aber mit gesteigerter Bewegung, im Friese von Phigalia wiederkehrt. Gegen den einen dieser Kentauren scheint ein jugendlicher Lapith, eine der weniger gut erfundenen Füllfiguren, von hinten einen Schwertstreich zu führen, während unmittelbar hinter ihm in der wiederum ganz in sich abgeschlossenen Gruppe 5 ein gerüsteter Athener dem ungestümen Ansprung eines Kentauren gewandt und kräftig zugleich den Schild entgegenhält, über dessen Rand hinweg er eine Blöße des Feindes erspäht, um diesem einen tödtlichen Stoß mit dem Schwert zu versetzen. Mit ähnlichem stürmischem Ansprung seines Roßleibes hat in der 6. Gruppe, die abermals ganz für sich besteht, ein Kentaur einen Lapithen auf die Kniee niedergeworfen, der ihn jedoch bei der Kehle gepackt hat und ihn kräftig zu würgen scheint, so daß der Kentaur sich bemüht, die Hand von seiner Kehle loszureißen, indem er zugleich mit seiner Rechten den Gegner im Haar gefaßt hat. Ob dieser in der abgebrochenen rechten Hand ein Schwert bereit hielt, um es dem Kentauren im günstigen Augenblick in den Leib zu bohren, muß unentschieden bleiben, ist aber wahrscheinlich. In der folgenden 7. Gruppe ist ein beschildeter Kämpfer von einem Kentauren rücklings niedergeworfen, gegen dessen Hufschläge

er sich mit seinem erhobenen Schilde freilich vergebens und schon mit sichtlich ermattenden Kräften zu decken sucht. Eine der am wenigsten gerathenen Füllfiguren ist der beschildete und behelmte Athener, der hinter dem Kentauren zurückweicht und dessen energielose Handlung sich schwerlich mit Sicherheit wird bestimmen lassen. Sehr gewandt dagegen weicht ein jugendlicher Lapith in der letzten, 8. Gruppe der überlegenen Kraft seines Gegners aus, dem er zugleich das kurze Schwert von unten in den Pferdebug bohrt, so daß hier zum Schlusse der menschliche wie gegenüber am Anfang der halbthierische Kämpfer im Vortheil erscheint.

Überblicken wir die Reihe und Folge dieser Gruppen im Ganzen, so wird uns eine ausgesprochene, aber von aller Steifheit und Gebundenheit freie Symmetrie der Anordnung nicht entgehn. Während einerseits die Zweiflügeligkeit dadurch betont ist, daß die ersten und die letzten Gruppen in entgegengesetzter Bewegung nach außen gewendet sind, gliedert sich die Gesammtdarstellung andererseits in Einzelgruppen, die einander in der Hauptsache entsprechen oder aufwägen, wobei sie sich in Gegensätzen des Vortheils der einen und der andern Partei bewegen. Die Mannigfaltigkeit wird dadurch gesteigert, daß sie an den Enden, 1 und 8, aus je zwei Figuren, demnächst 2 und 7 aus dreien, und wiederum 3 und 6 aus zwei Figuren bestehn, während zwei Gruppen 4 und 5 übrig bleiben, welche einander in keiner Weise aufwägen oder entsprechen, aber der formalen Composition nach gewissermaßen ein Ganzes bilden, das von einem Kentauren bis wieder zu einem solchen reicht. Daß aber eigentlich die Kaeneusgruppe, in sich symmetrisch wie sie ist, die reine Mitte bilden sollte, darf man nicht verkennen. Daß durch das Übergreifen der Handlung von einer Gruppe in die andere nur zwei Mal (zwischen 2 und 3 und zwischen 4 und 5) die zu scharfe Absonderung der einzelnen Glieder mit mehr oder weniger Glück gemildert, aber doch kein schöner Fluß des Ganzen hervorgebracht ist, wurde bereits bemerkt. In den Einzelgruppen ist Einzelnes mit hoher Kühnheit und vollendeter Meisterschaft ausgeführt, so besonders die Gruppe des auf den Rücken gestürzten Kentauren und seines mit eifrigster Kraftanstrengung ihn bedrohenden Gegners (Gruppe 2, s. auch Fig. 78); ja man könnte diese Composition ein bedeutendes Wagniß nennen, wenn die schwierige Aufgabe, das doppelte Wesen in einer so außerordentlichen Stellung zu zeichnen, nicht vollkommen gelöst wäre. Von großer Schönheit ist die in ihrer Ohnmacht rührende Gestalt des Jünglings in der 7. Gruppe, schwungvoll die Bewegung beider Figuren in der 3., sehr fein diejenige des Menschen in der 8. Gruppe, kaum minder diejenige des Behelmten in der 5., wogegen die beiden Kentauren der Kaeneusgruppe etwas gar zu gleichmäßig gegen einander gestellt sind und auf die Flauheit der Füllfiguren in der 2., 4., besonders aber in der 7. Gruppe schon hingewiesen worden ist. Die Wahl prägnanter und pathetischer Momente darf man rühmend anerkennen, wenngleich in ergreifenden und psychologisch interessanten Motiven, dergleichen hier doch eigentlich nur in dem Unterliegenden der 7. Gruppe erkannt werden können, sowie im Feuer des Vortrags der Fries von Phigalia, welcher sich als das nächst vergleichbare Monument darbietet, derjenigen des Theseion überlegen ist.

Dagegen zeichnet sich dieser vor jenem durch Schönheit und echt attische Feinheit der Formgebung merklich aus, welche im Nackten selbst die letzten Spuren der Strenge und Knappheit abgestreift hat und dabei, im Gegensatze gegen die Metopen, von der Gewandung einen eben so ausgiebigen wie wirkungsvollen Gebrauch zu machen weiß, ohne doch irgendwo ein Haschen nach einem sachlich

nicht motivirten Effect zu verrathen. Dabei ist der Vortrag, ohne jemals unbestimmt zu sein, dennoch bescheiden und hält sich innerhalb der Grenzen des in einer decorativen Sculptur Wirkungsvollen. Wohl zu bemerken ist, daß in diesem Friese so wenig wie in dem phigalischen der Ausdruck der Leidenschaft dieser doch lebhaft vorgetragenen Kämpfe in den Köpfen gegeben ist, vielmehr sich auf die Bewegungen der Handlung beschränkt, während jedoch die Behauptung, daß der eine Kentaur in der Kaeneusgruppe noch eine Spur des alterthümlichen Lächelns zeige, soweit man nach dem Gypsabguß urteilen kann, nicht begründet

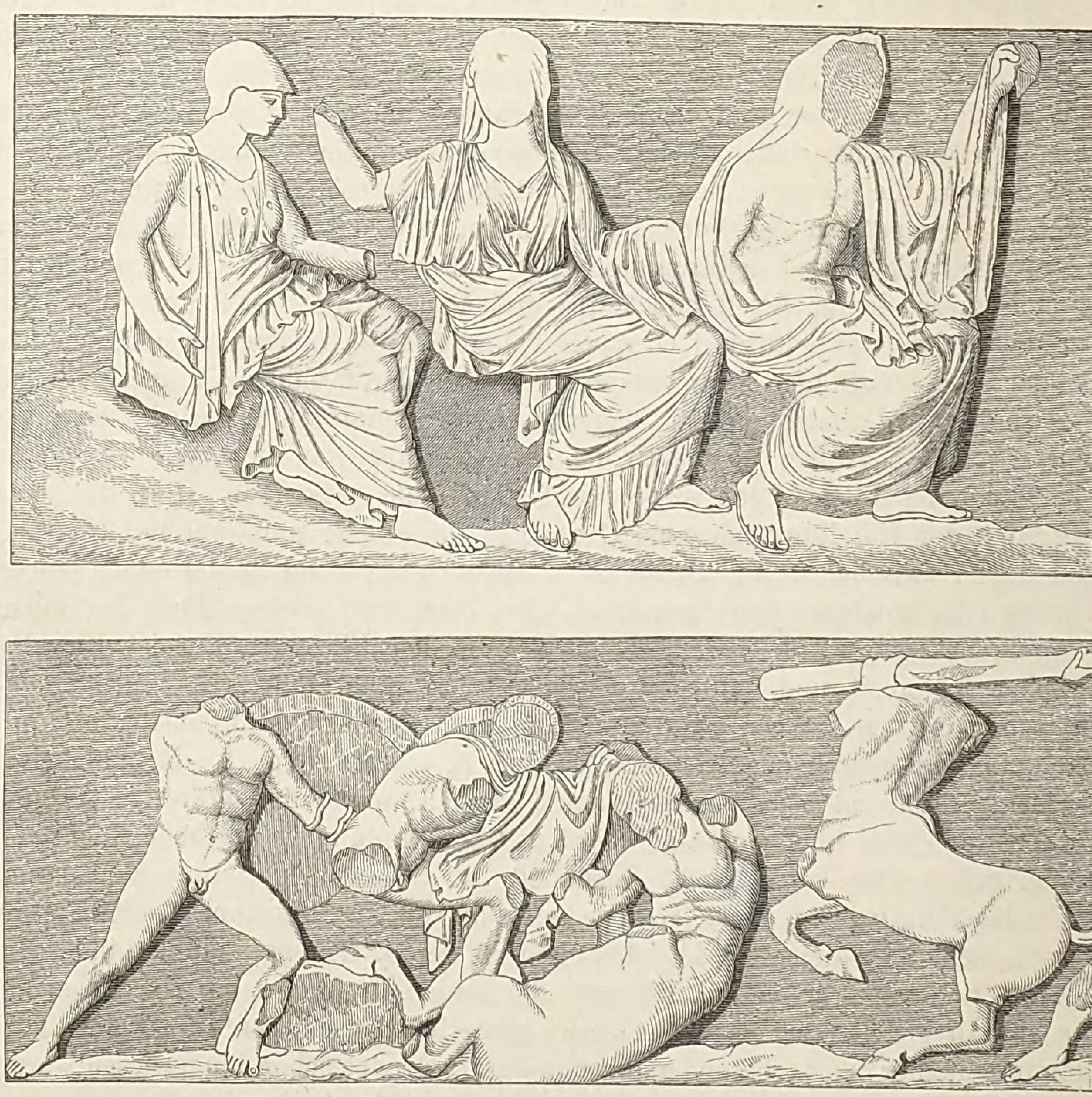


Fig. 78. Proben von den Friesen des Theseion.

ist. Endlich muß noch ein Punkt besonders hervorgehoben werden, die Bildung der Kentauren. Im Ganzen ist die Darstellung dieser zweileibigen Ungethüme hier bereits zu einer innern Wahrheit durchgedrungen, welche uns an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben macht; dennoch ist in einer Besonderheit der Zusammensetzung des menschlichen Oberkörpers mit dem Pferdeleibe ein kleiner Verstoß gegen das Organische nicht zu verkennen, der am deutlichsten bei dem baumbewehrten Kentauren in der 3. Gruppe (s. auch Fig. 78) hervortritt, und der sich bei einigen Kentauren der Parthenonmetopen wiederfindet, nämlich daß

der Anfang des Pferdehalses und der Pferdemähne zwischen den Schultern sichtbar wird, ohne organisch in den Menschenrücken zu verlaufen. In diesem Punkte erreicht erst der Fries von Phigalia neben einigen Metopen vom Parthenon das durchweg Vollendete, indem er diesen Ansatz des Pferdehalses vollkommen unterdrückt, den Rückgrat des Menschenleibes in einem Zuge aus dem des Pferdeleibes entspringen läßt, und Becken und Schenkelhals mit der Croupe und den Schultern des Roßleibes in der Art zu verschmelzen weiß, daß die Formen an der Natur beider Knochenpartien Theil haben, so daß eine wirklich und in vollem Sinne organische Bildung aus dieser Mischung hervorgeht.

Je unzweifelhafter der Gegenstand dieses westlichen Frieses ist, desto mannigfaltigere und einander widersprechende Deutungen sind für den Ostfries aufgestellt worden. Doch hat die zuerst von O. Müller ausgesprochene, es handele sich um den Kampf des Theseus gegen die Pallantiden, verhältnißmäßig den meisten Anhang gefunden und erscheint neuestens, seitdem der Name des Tempels als Theseion feststeht, in der That als diejenige, welche das Meiste für sich und schwerlich etwas Entscheidendes gegen sich hat[79]). Daß der Kampf des Theseus gegen die Söhne des Pallas, über welchen am besten Plutarch im Leben des Theseus 13 berichtet, wenn nicht die bedeutendste, so doch die politisch wichtigste That des Theseus und diejenige war, welche seine Herrschaft begründete, kann als ausgemacht gelten; daß ihr demnach ein hervorragender Platz an dem Tempel des vergötterten Heros gebühre, versteht sich von selbst. Ebenso natürlich muß man es nennen, daß zu ihrer Schau sich die Götter des Landes auf dem Kampfplatz eingefunden haben, was sich für jede andere Begebenheit von geringerer Bedeutung schwer motiviren lassen würde. Endlich muß man aber auch gestehn, daß es grade den wilden Pallassöhnen, ursprünglichen Giganten, die noch in dieser Sage etwas Gigantenhaftes an sich haben, am meisten angemessen erscheint, daß sie — und dies bildet den Inhalt der Hauptscenen in der Mitte des Frieses — in den Schluchten des Gargettos gegen Theseus mit gewaltigen Steinblöcken kämpfen, während die feindlichen Heere im übrigen in regelmäßiger Bewaffnung erscheinen.

Nach richtiger Anordnung der Platten, wie sie die Übersichtsskizze Fig. 77 giebt, läßt sich der Gegenstand der auf's schönste rhythmisch gegliederten Composition unschwer beschreiben[80]). Durch die zwei Mal drei Gottheiten, welche einander zugewandt grade über den Anten des Tempels sitzen, also da, wo die Architektur selbst einen rhythmischen Ruhepunkt anzeigt, wird die ganze Darstellung in drei Theile zerlegt, deren größter in der Mitte den Kampf auf seiner Höhe enthält, während die Flügelgruppen von je fünf Figuren außerhalb der Götter, welche einander im Ganzen, aber keineswegs von Figur zu Figur entsprechen, die Folgen des siegreichen Kampfes darstellen, diejenige links die Fesselung eines auf die Knie niedergestürzten Gefangenen, vielleicht des Pallas selbst, die rechte die Errichtung und die beginnende Ausschmückung eines Tropaeon, denn dies ist nach genauer Beobachtung des zum Theil nur noch in Spuren Erhaltenen die wahrscheinlichste unter allen vorgetragenen Erklärungen[81]). Der Kampf in der Mitte aber beginnt mit der Verfolgung einer mit der Exomis bekleideten, wahrscheinlich lanzenschwingenden Figur (10 in Fig. 77) durch einen behelmten und beschildeten, wahrscheinlich auch mit einer Lanze ausgerüstet gewesenen Athener (9) und endet mit der Flucht zweier Krieger von der feindlichen Partei (20 und 21). Schon auf diesem Theile des Schlachtfeldes hat diese einen Todten (12), an dem vorbei oder

über den hinweg ein zweiter beschildeter und wohl auch behelmt gewesener Athener (11) dahinstürmt (denn so ist wahrscheinlich zu verstehn), entweder auf der Verfolgung des vor ihm her laufenden Kriegers 13 begriffen oder mit diesem dem Mittelpunkte des Kampfes zueilend, vielleicht sie Beide herbeigerufen von dem weniger bewegten und in die Vorderansicht gedrehten beschildeten Krieger 14, dessen Haltung einen vortrefflichen Ruhepunkt zwischen der andringenden Bewegung links und dem nun rechts folgenden Hauptkampfe bildet. In diesem Hauptkampfe dringt der als eine glänzende Jünglingsgestalt charakterisirte Theseus 15, dessen kräftig schlanke Körperformen noch durch das lang von seinem linken Arm herabfallende Gewand gehoben werden, allein gegen die Gruppe der wilden Pallantiden an, von denen einer (18) bereits gefallen ist, während die drei anderen gewaltige Felsblöcke auf den attischen Helden zu schleudern sich bemühen. Er aber stemmt die Linke gegen den von dem nächsten Gegner (16) geschwungenen Felsen und drängt den Angreifer zurück, dessen Wanken auch den zweiten (17) schon zum Weichen bringt, so daß als kühner ungehemmter Angreifer nur der dritte (19) übrig bleibt. So wird hier auf die Niederlage der Gegner, obwohl sie in der Mehrzahl sind und das Ringen des Kampfes auf seiner Höhe gefaßt ist, hingewiesen und dieser Eindruck wird durch das Herankommen der Hilfe für Theseus verstärkt und durch die Flügelgruppen vollendet und bestätigt. Von den zuschauenden Gottheiten aber, von denen man jetzt mit voller Sicherheit sagen kann, daß sie nicht den beiden streitenden Parteien angehören, sondern samt und sonders attische Landesgottheiten sind (worüber früher der Eine und der Andere zweifelte) ist am sichersten Athena in der Gruppe links (Fig. 78) durch den jetzt freilich nicht mehr vorhandenen, aber von Stuart (Pars) noch gesehenen und gezeichneten Helm bezeichnet; jedoch kann man kaum zweifeln, daß in den neben ihr befindlichen Personen Hera[82]) und Zeus gemeint seien, welcher letztere mit der Linken ein nur gemalt gewesenes Scepter aufgestützt haben wird. Unter den gegenüber sitzenden Gottheiten darf man die erste am wahrscheinlichsten Poseidon nennen, nicht des aufgestützten rechten Fußes wegen[83]), während auch die Spuren, daß sie einen Dreizack von Bronze gehalten habe (Schultz p. 32) unsicher sind, sondern weil Poseidon der göttliche Vater des Theseus war. Für die beiden ihm gesellten Gottheiten hat man am wahrscheinlichsten den Namen der Demeter und des Dionysos (aber auch des Apollon) in Anspruch genommen, ohne jedoch für dieselben beweisen zu können.

Sowie nun dieser Fries in seinem Gegenstande durchaus originell ist, so zeigt er sich auch in seiner Composition dem westlichen beträchtlich überlegen; seine einzelnen Gruppen, weit entfernt an der metopenartigen Vereinzelung derjenigen des Westfrieses zu leiden, streben in einem freien und einheitlichen Zuge dahin und drängen kräftig der Mitte zu, wo in Theseus und den von ihm bekämpften Steinschwingern der dramatische Höhenpunkt gegeben und nachdrücklich betont ist, während in den in den Flügelgruppen dargestellten Siegesfolgen auch kein bloßes Nacheinander wie in epischer Erzählung, sondern ein durch die Gesammtresponsion der Enden betontes Nebeneinander, ein geistvolles Gesammtbild von Kampf und Sieg geboten wird. In Betreff der Formgebung theilt dieser Fries mit dem westlichen die Vorzüge frischer und kräftiger Lebendigkeit in der Stellung und Bewegung der einzelnen Figuren; dagegen hat der Künstler in dem Gefallenen der Mittelplatte (Fig. 77, 13) eine kühne, dem strengen Reliefstil widerstreitende Verkürzung angebracht, die, mag man sie als berechtigt anerkennen oder tadeln, jedenfalls neben

einer entschieden mißlungenen im Friese von Phigalia das historisch früheste Beispiel des Eindringens malerischer Elemente in die plastische Composition darbietet. Gegenüber dem westlichen dürfte in diesem Friese eine wenn auch grade nicht sehr bedeutende Vermehrung innerlich oder seelisch interessanter Motive erkannt werden, so besonders in der charakteristischen Scene der Gefangennahme auf dem linken Flügel, welche, auch wenn wir von dem wahrscheinlich in der Zeichnung übertriebenen Ausdruck in dem jetzt fehlenden Kopfe des Gefesselten absehn, auch in seiner Bewegung in wirklich pathetischer Weise wirkt. Auch darf man wohl hervorheben, wie wohl der Künstler es verstanden hat, die Erhabenheit der Götter von der Kraft der Menschen zu unterscheiden; denn es ist nicht nur der größere Maßstab, in welchem, dem Gesetze der Isokephalie gemäß, die sitzenden Figuren gearbeitet sind, der uns in ihnen Götter übermenschlicher Größe erkennen läßt, es sind die breiten und großen Formen dieser Körper selbst, es ist in Verbindung mit diesen die reiche, effectvoll und doch ohne Effecthascherei dargestellte Gewandung, die uns den Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, der göttlichen Würde macht. Ein wie großer Unterschied dieser Sculpturen von den Metopen grade hierin sich ausspricht, braucht, nachdem das Einzelne genau betrachtet worden ist, schließlich kaum noch ausgesprochen zu werden, um die oben angenommene chronologische Verschiedenheit der beiderlei Kunstwerke nochmals zu rechtfertigen.

Siebentes Capitel.

Die Sculpturen des Erechtheion.

Gleichwie ein älterer Parthenon, dessen Existenz erst die neuere Zeit mit voller Gewißheit nachgewiesen hat, wurde in der Perserinvasion auch der eigentliche Hauptculttempel der Athena auf der Burg, das sogenannte Erechtheion, von Grund aus zerstört und gleichzeitig mit dem neuen Prachtbau des Parthenon durchaus neu wieder erbaut, ein vollendetes Muster der ionischen Architektur, welche an diesem Gebäude in ebenso reicher Entfaltung auftritt, wie der Dorismus im Parthenon. Inschriftlichem Zeugnisse gemäß wurde jedoch der Bau erst nach Ol. 92, 4 (408), also wesentlich ein Menschenalter später als der des Parthenon vollendet. Welche Ausdehnung der plastische Schmuck dieses eigenthümlichen und in der Anordnung und Bedeutung seines verwickelten Grundrisses von allen sonst bekannten griechischen Tempeln abweichenden Gebäudes gehabt habe, sind wir nicht im Stande nachzuweisen, so wenig wie wir zweifeln mögen, daß derselbe in seiner Art ebenso ausgedehnt gewesen wie derjenige des Parthenon und anderer Tempel dieser aus dem Vollen schaffenden großen Epoche. Denn von schriftlichen Nachrichten, die ja auch in Beziehung auf den Parthenon, wie wir gesehn haben, auf die eine dürre Notiz des Pausanias beschränkt sind, liegt über die Sculpturen des Erechtheion nichts vor, und so sind wir auf die Reste des Monumentes selbst angewiesen, in welchen uns die zunächst zu besprechende Karyatidenhalle ziemlich unverletzt und einzelne Bruchstücke des Frieses erhalten sind, welche letztere durch sehr interessante Fragmente der Baurechnung einigermaßen ergänzt werden, ohne

uns jedoch einen Überblick über die Gesammtheit der Composition und ein Verständniß ihres Gegenstandes möglich zu machen.

Die Karyatidenhalle ist ein kleiner südlicher Vorbau des Gesammttempels, dessen Name daher rührt, daß sein Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern, von sechs sogenannten Karyatiden getragen wird. Diese Karyatiden, deren richtiger technischer Name vielmehr „Korai", Mädchen, ist, sind attische Mädchen im vollen Festschmuck reichlicher Gewandung, welche hier gleichsam im Dienste der Göttin in ähnlicher Weise fungirend gedacht werden, wie die Kanephoren der panathenaeischen Procession, und sind uns ganz besonders, abgesehn von der wahrhaften Schönheit ihrer Darstellung, interessant als die ältesten in Griechenland nachweisbaren Beispiele der Vertretung eines architektonischen Gliedes, der freistützenden Säule, durch die menschliche Gestalt. Denn die Jünglingsgestalten als Fackelhalter im Palast des Alkinoos bei Homer (oben S. 40), obwohl sie demselben tektonischen Gedankenkreise angehören, und obwohl wir deren Grundvorstellung keineswegs für eine Erfindung des Dichters halten, stellen doch keineswegs die eigentliche architektonische Function des menschlichen Körpers und seine derselben entsprechende künstlerische Behandlung dar, und das Gleiche gilt von den knieenden Figuren, welche den oben S. 63 f. besprochenen altsamischen Erzkrater stützten. Etwa gleichzeitig mit den Koren des Erechtheion, jedenfalls derselben Periode künstlerischer Entwickelung Griechenlands angehörend, sind von erhaltenen Monumenten die Atlanten des Zeustempels von Agrigent, welche, so weit sie aus den am Boden liegenden Trümmern eines derselben reconstruirbar sind, hier, wo es zunächst auf eine Würdigung dieses architektonischen Gedankens und seiner Ausführung ankommt, zur Vergleichung herbeizuziehn erlaubt sein wird, obwohl sie einem andern kunstgeschichtlichen Entwickelungskreise angehören, bei dessen Besprechung sie abermals berührt werden sollen. Und zwar werden wir um so mehr berechtigt sein, die agrigentinischen Atlanten oder Telamonen und die attischen Karyatiden hier zusammen zu besprechen, als grade diese beiden Formen es sind, unter denen auch in der spätern Kunst, wenngleich nicht häufig, die menschliche Gestalt in architektonischer Function verwendet worden ist.

Wenn der menschliche Körper an die Stelle eines architektonischen Gliedes tritt, so unterliegt seine Darstellung den Grundgesetzen, nach welchen die Architektonik das durch ihn ersetzte Glied bildet. Nun ist der oberste Grundsatz der griechischen (wie im Grunde jeder principiell schaffenden) Baukunst, die reale Function jedes Gliedes in dessen sichtbarer Erscheinung oder in dessen Ornamentschema auszudrücken. Die Säule aber fungirt als durchaus freitragende Stütze der Gebälklast, der Pfeiler desgleichen, jedoch immer in der nächsten Beziehung zu der Wand, aus der er hervortritt, oder die er in ihrer Endlinie abschließt.

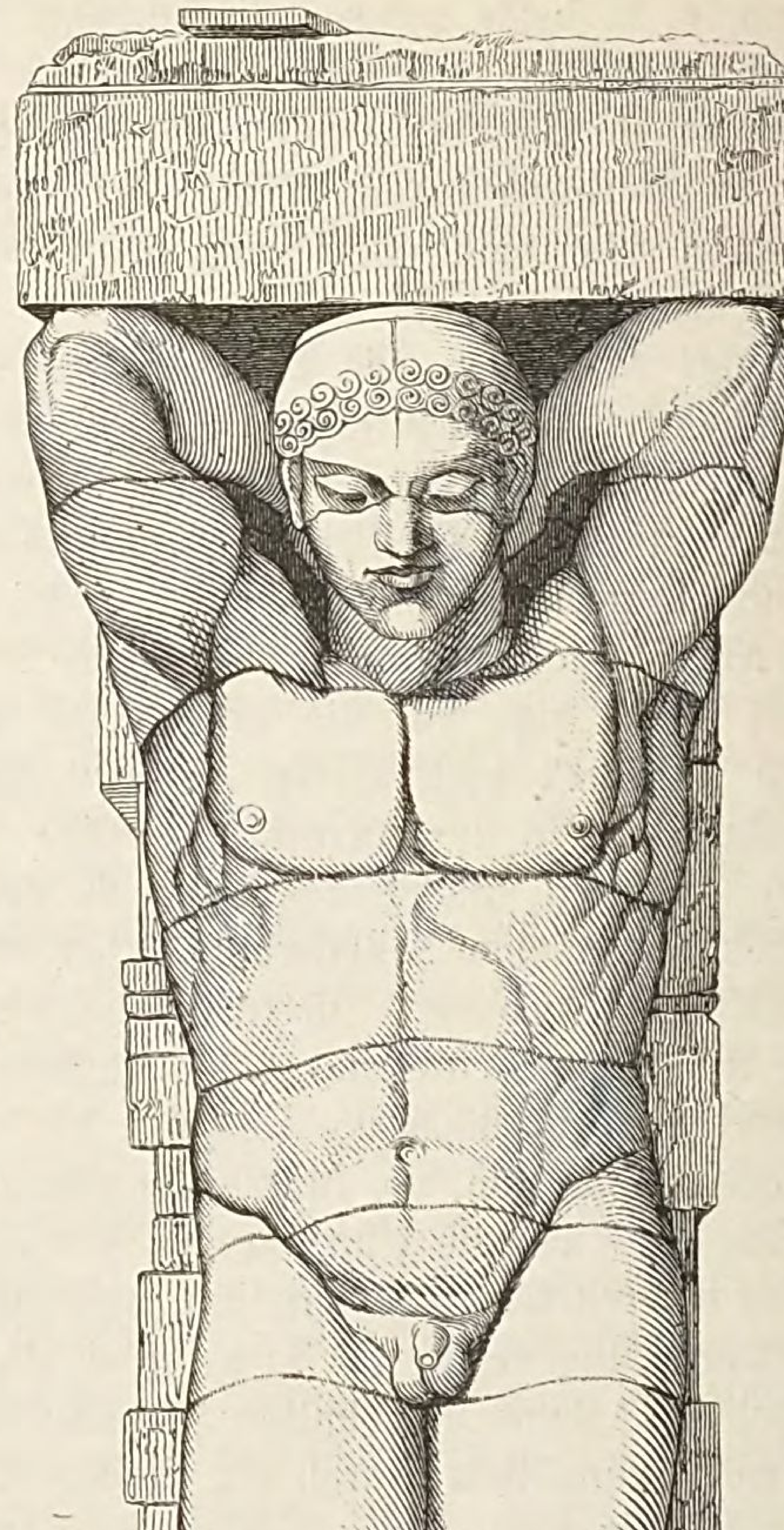
Ein fernerer Grundsatz der griechischen Architektonik ist die Herstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen Last und Stütze, und zwar nicht allein thatsächlich, wie sich das von selbst versteht, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung. Aus diesen beiden Grundsätzen lassen sich sowohl die Principien ableiten, nach denen die Menschengestalt architektonisch verwendet werden kann, wie nach ihnen auch die uns vorliegenden Fälle beurteilt werden müssen. Die Karyatide fungirt als freistehende Säule und Gebälkstütze, der Atlant als Pfeiler und aus der Cellawand im Innern hervortretende Deckenstütze. Als Stützen der auf ihnen ruhenden Gebälklast müssen beide nicht allein thatsächlich, sondern auch

in der künstlerischen Erscheinung ihrer Function genügen und ihre Function aussprechen, d. h. beide müssen als tragend und stützend und nur als tragend und stützend erscheinen, wodurch jede andere Bewegung und Handlung des Körpers als diejenige in Beziehung auf seine Last durchaus ausgeschlossen ist. Daher zunächst die Nothwendigkeit, beide Gestalten in völlig ruhigem Stande zu bilden, indem jede schreitende Bewegung uns den Gedanken an ein Aufhören der Tragfunction erwecken würde.

In der Art aber, wie beide Gestalten als Träger fungiren, tritt eine Verschiedenheit hervor. Die Karyatide (Fig. 79 a.) trägt nebst ihren fünf Schwestern[84]) die durch das Fehlen eines Frieses noch erleichterte Gebälklast auf dem Kopfe; das Verhältniß der Last zur Stütze ist so aufgefaßt, daß die erstere zur letztern verhältnißmäßig gering erscheint, und daß die sechs kräftigen Mädchen keiner sonderlichen Anstrengung bedürfen, um ihrer Function zu genügen. Ihr ruhig festes Dastehn reicht hin, um die Last sicher zu tragen, aber dies ruhige und feste Dastehn ist auch nothwendig. Danach sind die in der Idee und Composition identischen, nur in der Ausführung etwas verschiedenen Karyatiden zu beurteilen. Es sind stämmige Mädchengestalten in der reifsten Blüthe frischer Jugend, fern von leichtbeweglicher Schlankheit, aber freilich auch eben so fern von jeglicher Plumpheit und Derbheit. Die reichliche, bis auf die Füße herabfallende Gewandung, welche mit der einen Hand leicht gefaßt wird, während die andere Hand wohl leer herabhing, umfließt die gesunde Fülle der Gliederformen in einfach großen und markirten Falten, die Masse der Gestalten um ein Beträchtliches vermehrend, indem sie zugleich die Umrisse des Körpers zu der gleichmäßigen Rundung der gradlinig begrenzten Säule ergänzt, und durch die grade herablaufenden Falten an deren Canellirung erinnert. So stehn sie da im festlichen Schmucke, diese glänzenden Töchter Athens und halten die Last ruhig empor, welche auf ihren Köpfen sicher ruht, vermittelt durch ein kleines durchaus architektonisch stilisirtes, aber dennoch an die Form eines Korbes erinnerndes Capitell, unter dem ein Wulst den Druck auf den Schädel mildert. Völlig ihrer Aufgabe gewachsen, lassen sie keinen Gedanken an Ermüdung in uns aufkommen, ja dadurch, daß, während sie mit dem einen Fuße wurzelfest auf dem Boden aufstehn, das andere Bein, leicht gebogen, sich der Last entzieht, hat der Künstler, indem er zugleich in ihren Körpern und in der Gewandung den reizvollen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite erreichte, welcher jeden Eindruck von Steifheit aufhebt, seinen Karyatiden einen wohlthuenden Grad von bequemer Lässigkeit verliehen. Dieser jedoch ist wiederum nicht so stark, daß die Jungfrauen nicht durchaus von ihrem Amt in Anspruch genommen erschienen, und so ist die Gefahr vermieden, uns ihre Function als geringfügig darzustellen. Hierdurch ist zugleich jener heilige, stille Ernst motivirt, der sich in ihrem Antlitz ausspricht; in ihm spiegelt sich keine Regung subjectiver Leidenschaft, koketter Bewußtheit; es ist ein heiliger Dienst der Göttin, den sie vollziehn, wie die Jungfrauen im Friese des Parthenon, und gleichwie sie thatsächlich und in ihrer äußerlichen Erscheinung nur für die Erfüllung ihres Amtes da sind, gehn sie auch geistig in demselben auf, unbekümmert um Alles, was um sie her vorgeht.

Etwas anders ist die Sache mit den Atlanten von Agrigent (s. Fig. 79 b.), welche in langer Reihe aus der Cellawand des Obergeschosses vortretend die Deckenbalken trugen. Ihre Last ist eine größere und erfordert eine schärfere Anspan-


Fig. 79 a. Karyadite.


Fig. 79 b. Atlant.

nung der tragenden Kräfte der Glieder und dem entspricht ihre Erscheinung. Mag sich in ihren Gestalten, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den kleinen Locken ihres Haupthaars eine an alterthümliche Formen der Kunst erinnernde Strenge aussprechen, in der Handlung durfte auch die vollendetste Kunst diese Körper nicht anders bilden. Mit beiden Füßen gleichmäßig fest auftretend, den Körper grade emporgestreckt, den Nacken etwas vorbeugend und den Blick gesenkt, so stehn sie voll geduldig ausdauernder Kraft unter ihrer Last, welche sie mit den in den Ellenbogen gebogenen Armen empfangen und emporhalten. Nicht ein leicht geflochtener Korb vermittelt hier die Last, ein hart profilirter Kragstein, in welchem die Form des viereckigen Deckenbalkens vorgebildet ist, ruht mit glatter Fläche auf den Vorderarmen der Träger und giebt uns den Eindruck lastender Schwere, der die gewaltigen Körper mit Anspannung der ganzen Musculatur des Rumpfes wie der Glieder begegnen müssen, während die Riesenleiber doch auch wieder so mächtig und in ihnen die Kraft so energisch erscheint, daß wir die Überzeugung gewinnen, sie werden der auf ihnen ruhenden Last auch auf die Dauer nicht erliegen. Sowie aber in den Karyatiden Alles, Maßverhältniß, Grundform, Gewandung, Haltung und Ausdruck sich vereinigt, um dieselben als Stellvertreterinnen der frei und leicht tragenden Säulen zu charakterisiren, so erscheinen die Atlanten von Agrigent, vortretend aus der Wand, aus der hinter ihnen noch eine Lisene vorspringt, gleichmäßig grade emporgerichtet und mit den Spitzen der Ellenbogen die Winkel des schweren Pfeilercapitells bezeichnend, vollkommen als Stellvertreter des Pfeilers.

Kehren wir aber nach dieser zur künstlerischen Würdigung der Karyatiden nothwendigen vergleichenden Betrachtung von Agrigent nach Athen und dem Erechtheion, als dem Schauplatz unserer jetzigen Studien zurück, so finden wir von dem plastischen Schmucke dieses merkwürdigen Tempels, wie gesagt, nur einzelne Reste, und zwar Reste des Frieses. So gering aber auch diese Reste sein mögen, namentlich wenn man sie mit dem Friese des Parthenon vergleicht, so mannigfaltiges Interesse bieten sie der Betrachtung dar. Was zunächst die materielle Technik anlangt, so findet sich hier das Eigenthümliche, daß, während bei allen übrigen Friesen, die wir kennen, die Sculpturen aus der Oberfläche der soliden Werkstücke des Tempels oder wenigstens der in die Architektur eingelassenen Platten herausgehauen sind, der Fries des Erechtheion aus Figuren aus einem eigenthümlichen, grobkörnigen, von dem gewöhnlichen pentelischen verschiedenen Marmor besteht, welche auf die Friesblöcke von dunkelem eleusinischem Kalkstein und auf den Vorsprung des Architravbalkens durch Dübel und zum Theil noch vorhandene metallene Stifte einzeln aufgenietet sind. Welcher Grund für die Wahl dieser ungewöhnlichen und unsoliden Construction vorgelegen haben mag, erscheint völlig dunkel; für uns aber hat dieselbe noch den besondern Nachtheil im Gefolge gehabt, daß wir die Theile des Frieses durchaus ohne Zusammenhang in ganz vereinzelten Stücken und Figuren aufgefunden haben, was uns eine Erklärung des Gesammtinhalts so gut wie unmöglich macht. Zusammenhang mehrer Figuren ist uns nur für ein verhältnißmäßig geringes und wahrscheinlich nur nebensächliches Stück des Frieses geboten, und auch dies nicht durch erhaltene Fragmente, sondern durch inschriftliche Überlieferung. Diese inschriftliche Überlieferung, ein Theil des Protokolls über den Stand des Erechtheionbaus im Jahre Ol. 92, 3 (409 v. u. Z.), von der noch mehre andere, uns nicht näher interessirende Bruchstücke ge-

funden sind, bietet uns außer dem erwähnten theilweisen Zusammenhang noch eine andere interessante Thatsache dar, welche, so selbstverständlich sie sein mag, den immerhin wünschenswerthen thatsächlichen Beweis bietet für das Verfahren der damaligen Zeit bei der Herstellung umfangreicher plastischer Werke. Das in Rede stehende Stück der Baurechnung nämlich, welches den Fries betrifft, zählt verschiedene Arbeiter auf und giebt an, welche Figur ein Jeder gemacht und welche Bezahlung er dafür erhalten habe. Wir lernen also, daß, während und obgleich die Composition eines Werkes, wie ein solcher Fries, natürlich und nothwendig von einem Meister herrührte, an der materiellen Herstellung desselben, der Ausführung im Marmor verschiedene Hände thätig waren. Und zwar werden wir in diesen Arbeitern, von denen einige Bürger, andere nur Schutzverwandte (Metöken) gewesen sind (jene durch Beifügung des Demotikon von diesen als „da und da wohnend“ unterschieden) schwerlich selbständige Künstler, sondern nur geschickte Steinmetzen oder Marmorarbeiter zu suchen haben. Denn in dem sogleich mitzutheilenden hier in Rede stehenden Stücke des Erechtheionbauprotokolls tritt uns kein einziger Künstlername entgegen, der mit einem sonsther bekannten sicher zu identificiren wäre. Wenn wir nun nicht annehmen wollen, daß ein solches Verfahren der Übertragung der Ausführung an verschiedene Hände und an untergeordnete Arbeiter allein beim Friese des Erechtheion stattgefunden habe, wofür es nicht den Schatten eines Grundes giebt, so finden wir in diesem Umstande eine ausreichende Erklärung dafür, daß auch bei anderen Werken gleicher Art, wie dies besonders bei den Parthenonmetopen hervorgehoben worden ist, in verschiedenen Theilen verschiedene Arbeit erkennbar ist. Als besonders merkwürdig aber muß uns bei dem stückweise von Verschiedenen gearbeiteten Friese des Erechtheion die Gleichartigkeit der Arbeit an den auf uns gekommenen Reliefen erscheinen, welche sich wohl nur so erklären läßt, daß die Arbeiter das Modell eines Meisters geschickt in Marmor übertrugen, ohne viel von dem Ihrigen hinzuzuthun, während die Arbeiter der Parthenonmetopen größerer Freiheit genossen. Aber auch so muß die Trefflichkeit der Figuren unsere Vorstellung von der bildnerischen Fähigkeit dieses Zeitalters und von der weiten Verbreitung derselben wesentlich erhöhen. Ehe wir jedoch weiter und zur Betrachtung der uns erhaltenen Reste übergehn, möge das mehrerwähnte Stück der Baurechnung[85]), soweit es sich um ganz lesbare Worte handelt, in einer wortgetreuen Übersetzung mitgetheilt werden. Das Fragment ist etwa durch folgenden Vordersatz zu ergänzen. Es lieferte in der und der Prytanie (es ist die 7. des genannten Jahres) für den beigesetzten Preis ab: „der in Kolyttos wohnt . . . und den Wagen außer „den beiden Maulthieren für 90 Drachmen (etwa 72 Mark); Agathanor, der in „Alopeke wohnt, die Frau neben [oder auf] dem Wagen und die beiden Maulthiere „für den Knaben, der den Speer hält, für 60 Drachmen (48 M.); Phyromachos der Kephisier den Jüngling neben dem Panzer, für 60 Drachmen (43 M.); „Praxias, der in Melite wohnt, das Pferd und das hinter diesem sichtbare, welches „ausschlägt, für 120 Drachmen (96 M.); Antiphanes der Keramier den Wagen „und den Jüngling und die zwei angeschirrten Pferde, für 240 Drachmen (192 M.); „Phyromachos der Kephisier denjenigen, der das Pferd führt, für 60 Drachmen „(48 M.); Mynnion, der in Argyle wohnt, das Pferd und den Mann, der dasselbe schlägt, und die Stele, welche später hinzugefügt ist, für 127 Drachmen „(ca. 101 M.); Soklos, der in Alopeke wohnt, denjenigen, der den Zügel hält, für

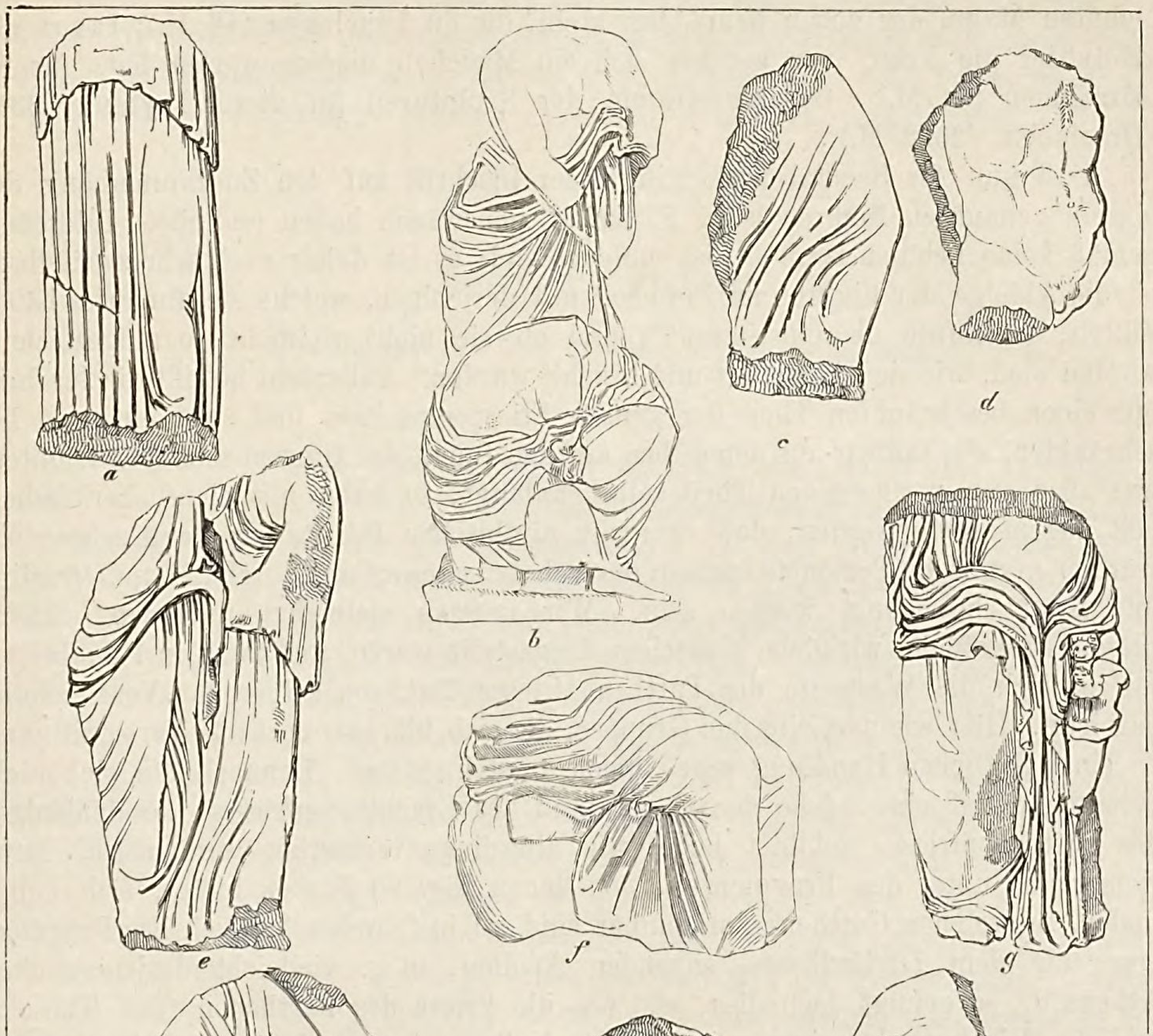


Fig. 80. Proben vom Friese des Erechtheion.

„60 Drachmen (48 M.); Phyromachos der Kephisier den auf seinen Stab ge- „lehnten Mann, der neben dem Altar steht, für 60 Drachmen (48 M.); Iasos der „Kolyttier die Frau, vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 „Drachmen (64 M.) Gesammtsumme der Sculpturen [in dieser Prytanie] 3315 „Drachmen (2652 M.)".

Daß nun die Schatzbeamten in dieser Inschrift auf den Zusammenhang der einzeln genannten Figuren keine Rücksicht genommen haben und ihren Interessen gemäß keine nehmen konnten, ist einleuchtend; es ist daher auch sehr zweifelhaft, ob die Abfolge der Figuren im Protokoll mit derjenigen, welche sie am Fries haben sollten, irgendwie übereinstimmt[86]) und ob sie nicht vielmehr so aufgezeichnet worden sind, wie sie abgeliefert und bezahlt wurden. Außerdem betrifft die Inschrift nur einen beschränkten Theil der ganzen Friescomposition und zwar einen zu beschränkten, als daß wir aus demselben auf den Inhalt des Ganzen schließen könnten; was aber den vorliegenden Theil selbst anlangt, so kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß er nicht mythischen Inhalts ist; denn schwerlich, würden mythische Personen auch in der Schatzrechnung nur durch „Mann, Jüngling und Frau" bezeichnet worden sein. Wir müssen vielmehr annehmen, daß in diesem Friesstücke wirkliche Menschen dargestellt waren, und zwar in Handlungen für die sich die Westseite des Parthenonfrieses fast von selbst zur Vergleichung darbietet. Hier wie dort einzelne Gruppen, die sich hier wie dort aus Vorbereitungen zu einer festlichen Handlung sehr einfach verstehn lassen. Dennoch läßt sich nicht behaupten, daß eine solche den Gegenstand des Erechtheionfrieses wie denjenigen des Parthenonfrieses gebildet habe, wie allerdings vermuthet worden ist. Denn wenngleich unter den Fragmenten, von denen Fig. 80 Proben bietet, sich einige finden, in welchen Gottheiten erkennbar sind, so in f. wahrscheinlich das Fragment eines auf dem Dreifußkessel sitzenden Apollon, in g. vielleicht dasjenige einer Athena[87]), so genügt doch dies, wie uns die Friese des Parthenon, des Theseion und des Niketempels zeigen, nicht, um aus dieser Anwesenheit von Gottheiten auf die dargestellte Handlung zu schließen. Und ganz dasselbe gilt von den Fragmenten lebhaft schreitender weiblicher Figuren (c.) oder verschieden bewegter Männergestalten (d. h.) oder von Gruppen von Männern und solchen von Frauen (e.) oder endlich von Resten neben einander dahinsprengender, oder neben einander stehender, also an Wagen angeschirrter Pferde. Indem also auf Vermuthungen über den Gegenstand zu verzichten ist, wenden wir uns einer Betrachtung der Reste in künstlerischer Rücksicht zu. Die nach hinten zur Aufhebung auf den Grund abgeplatteten nur etwa 34—36 cm. hohen Figuren sind stark erhoben und in bestimmten aber weichen Formen gehalten. In den besser erhaltenen unter ihnen, welche ihrem Stile nach den Friesreliefen des Nike Apterostempels (s. Fig. 81) am meisten, zum Theil in überraschender Weise ähneln, läßt sich weder die naturgemäße Composition verschiedener, zum Theil nicht gewöhnlicher Stellungen und Bewegungen noch jene weiche Fülle und Frische und zarte Anmuth der Formen des Nackten verkennen, durch welche die attischen Sculpturen sich vor denen anderer Gegenden Griechenlands auszeichnen, während sich die Gewandung durch freien und leichten Fluß der Falten in den bewegten Theilen und geistreiche Mannigfaltigkeit in gegürteten, gestauchten und gebrochenen Partien auszeichnet, nirgend aber ein Haschen nach unmotivirten Effecten verräth. Die in etwas größerem Maßstab als der Rest gezeichneten Figuren i. und k., welche letztere der

Composition nach in einer Metopenfigur von Olympia (s. unten) sich wiederholt, der sie aber stilistisch weit überlegen ist, werden das Gesagte wenigstens einigermaßen zu veranschaulichen im Stande sein, während der volle Eindruck aus den vortrefflichen Zeichnungen Schönes (Anm. 85) gewonnen werden kann.

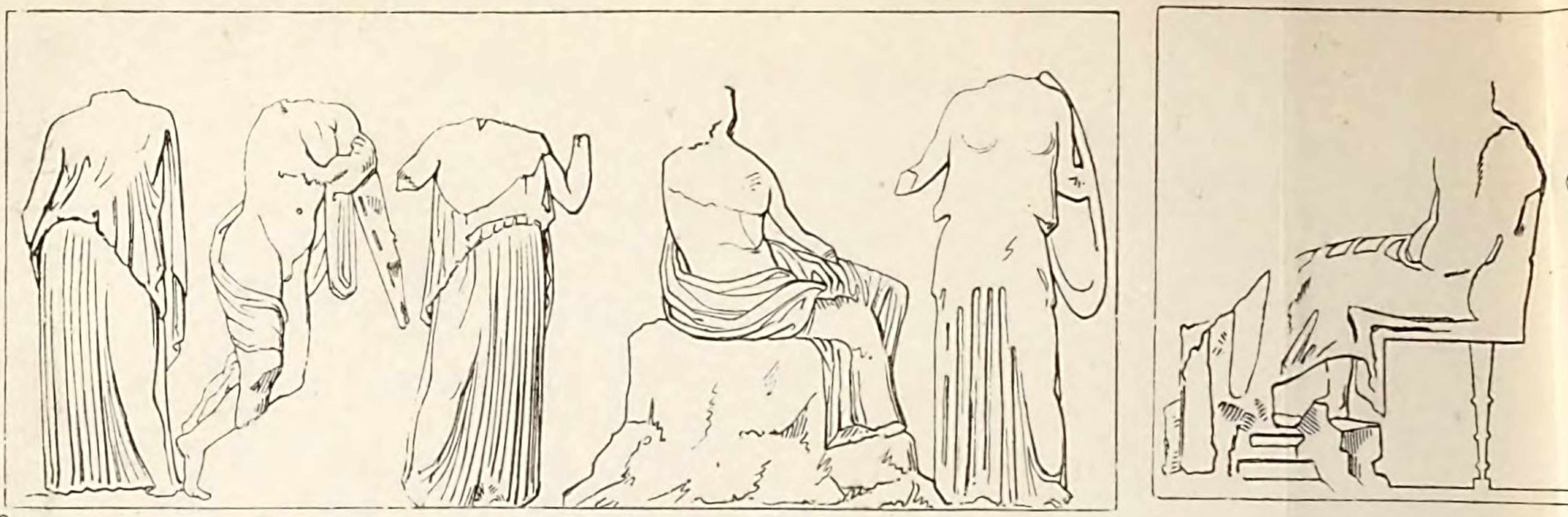
Achtes Capitel.

Die Sculpturen vom Tempel der Nike Apteros.

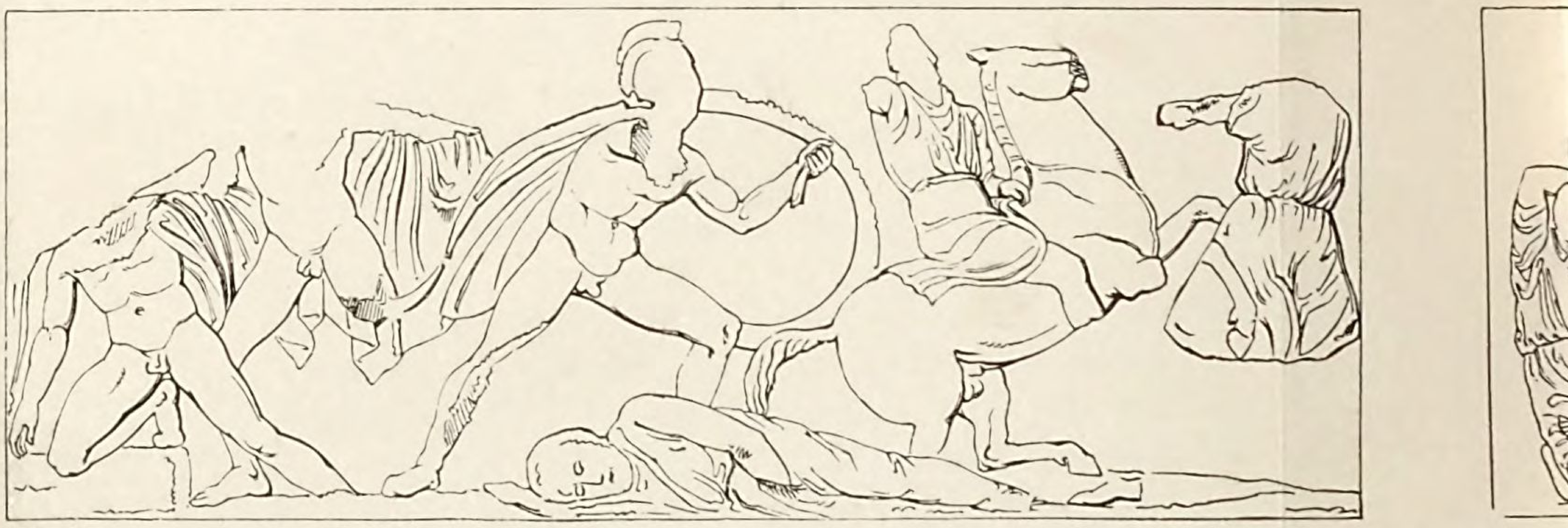
Auf dem Abschluß oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen erhob sich und erhebt sich nach langer Zerstörung seit der venetianischen Belagerung von 1687, wo er abgetragen und in eine große, den Burgaufgang sperrende Batterie verbaut wurde, heute wieder ein Tempel, der trotz aller Kleinheit (denn er mißt nur 18 zu 27 Fuß) eine Perle attisch-ionischer Architektur ist. Geweiht war er der Athena mit dem Beinamen Nike (*Ἀθηνᾶ Νίκη*), deren alterthümliches, aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem längst vorhandenen und nicht etwa erst von Kimon gestifteten Cultus[88]) stammendes Holzbild in diesem Tempel stand, der gewöhnlich mit dem durch Pausanias in Schwang gebrachten, aber mythologisch ganz ungerechtfertigten Namen des Tempels der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) bezeichnet wird. Wir haben es hier nicht mit dem alten Cult und dem alten Cultbilde der Athena-Nike zu thun, eben so wenig mit der Architektur in ihrer schönen Gesammtheit und in ihren reizvollen Einzelheiten, sondern nur mit den Resten des Sculpturenschmuckes des Tempelchens, bestehend in dem Friese und einer Reihe von Reliefplatten, durch welche eine Brustwehr oder Balustrade gegen den Rand des gewaltigen Mauerpfeilers hergestellt war. Ein positives oder ausdrücklich überliefertes Datum für die Zeit der Erbauung des Tempels und der Herstellung seines plastischen Schmuckes besitzen wir nicht, es kann aber, namentlich nach den neueren Untersuchungen als vollkommen sicher gelten, daß die Ansicht derjenigen, welche annahmen, dieses Tempelchen sei von Kimon als Denkmal seiner Siege über die Perser vor der 80. Ol. errichtet worden, unbegründet ist, daß die Gründung des Tempels vielmehr der perikleïschen Epoche angehört und mit der durch den Propylaeenbau vorgenommenen Entfestigung der Akropolis sowie mit diesem Bau selbst auf's engste im Zusammenhange steht[89]). Eine Prüfung des Stiles der Sculpturen aber und eine Vergleichung derselben mit den, wie oben (S. 359) bemerkt worden, dem Anfange der 90er Oll. (420 ff. v. u. Z.) angehörenden Fragmenten des Erechtheionfrieses wird kaum einen Zweifel daran übrig lassen, daß der dem Erechtheionfriese ganz nahe verwandte Nikefries wesentlich derselben Zeit, also der Generation nach den Parthenonsculpturen angehört und daß die Reliefe der Balustrade noch beträchtlich später angesetzt werden müssen[90]).

Um zur Einsicht in den Gegenstand und die Composition des Frieses zu gelangen, ist die richtige Anordnung der erhaltenen Platten das erste Erforderniß. Leider aber werden wir gestehn müssen, daß wir demselben nur in unvollkommener Weise genügen können. Freilich ist darüber seit langem kein Zweifel und kann

auch keiner sein, daß zwei lange Platten nebst einem Eckstück des linken Endes, welche eine größere Anzahl von Götterfiguren enthalten, einer Schmalseite des Tempels, und zwar der östlichen angehören, welche sie bis auf eine nicht große Lücke füllen (Roß a. a. O. Taf. XI, 1. und 2. Reihe). Mit derselben Sicherheit kann man zwei andere große Platten nebst einem Eckstück des rechten Endes, welche Kämpfe zu Fuß, von Griechen gegen Griechen, darstellen, der westlichen, durch dieselben fast vollständig gefüllten Schmalseite zuweisen (Roß a. a. O. 3. und 4. Reihe). Ganz anders aber verhält es sich mit den 8 Platten, welche hiernach für die beiden Langseiten übrig bleiben (Roß a. a. O. Taf. XII). Als Eckstücken fixirt sind von ihnen nur 3, nämlich Roß l. als westliche, a. als östliche Endplatte des Südfrieses und die sehr zerstörte Platte h. als westliche Endplatte des Nordfrieses. Zwei dieser Platten l. und a. vom Südfriese enthalten Kämpfe von Berittenen gegen Fußgänger, dieselben aber wiederholen sich außerdem noch auf 3 weiteren Platten o. e. g.), während die Platte m. neben Kämpfen von Fußgängern zwei lose dahinsprengende Pferde enthält, von denen unter Vergleichung der Platte l. mit Sicherheit anzunehmen ist, daß sie ihre Reiter abgeworfen haben, welche in zwei am Boden liegenden Personen erkannt werden können[91]). Diese 6 Platten nun, l. a. o. e. g. m. sind für den Fries einer Seite um etwas mehr als 1 Meter zu lang, folglich müssen sie auf die beiden Langseiten vertheilt werden und es fragt sich nur, ob sich ein Princip finden läßt, nach welchem die nicht durch Eckstücke festgestellten Platten, also m. o. e. g. dem nördlichen oder dem südlichen Friese zugewiesen werden können. Nun hatte Roß bemerkt, daß auf den beiden Endstücken des südlichen Frieses die Richtung der Reiter rechtshin, also nach Osten gehe, und hatte, unter der Voraussetzung, daß die Richtung der Pferde und damit des ganzen Kampfes auf je einer Seite dieselbe gewesen sein werde, der Südseite noch die Platten m. und o. zugewiesen, wonach für den Nordfries die Reiterplatten e. und g. übrig blieben, in welchen die Richtung die entgegengesetzte ist, die aber am Tempel dieselbe, von West nach Ost sein würde, so daß beide Friese in der Hauptsache dieselbe Art von Kämpfen enthalten haben würden. Dagegen hat Hawkins (Marb. in the Brit. Mus. IX, p. 29) bemerkt, daß die Platten o. und g. einander entsprechen, und daraus geschlossen, daß sie derselben Seite angehört haben werden, worin ihm Kekulé (a. a. O. S. 17) gefolgt ist, welcher demnach, die Platten m. und g. vertauschend und noch e. zum Südfries rechnend, diesen fast vollständig aus den Platten l. g. e. o. a. zusammensetzt, wobei alle eigentlichen Reiterkämpfe (wegen m. s. Anm. 91) dieser einen Seite zufallen würden. So gewiß nun aber auch die Entsprechung der Platten o. und g. ist, so wenig läßt sich daraus an sich der Schluß ableiten, daß sie einer und derselben Seite angehört haben, wie dies ein Blick auf den Parthenonfries beweist. Denn wenn ihre Zutheilung an zwei Seiten von der Voraussetzung ausgeht, es habe sich in beiden Friesen um die Darstellung identischer Kämpfe gehandelt, so geht die Einordnung derselben in eine Seite von der Voraussetzung nicht identischer Kämpfe aus. An sich ist aber die eine Voraussetzung grade so sehr oder grade so wenig gerechtfertigt wie die andere. Denn wenn man gegen die erstere Annahme geltend gemacht hat, der gleiche Reiterkampf auf der Süd- und Nordseite werde durch die Fußkämpfe auf der Westseite „auseinander gerissen", so zeigt wiederum der Parthenonfries, daß dieser Ausdruck nicht zu Rechte besteht, während sich die Sache, wenn man in dem ganzen Fries eine Schlacht erkennt, in deren Centrum von



Ost. a b c



Nord. g h



Süd. m n



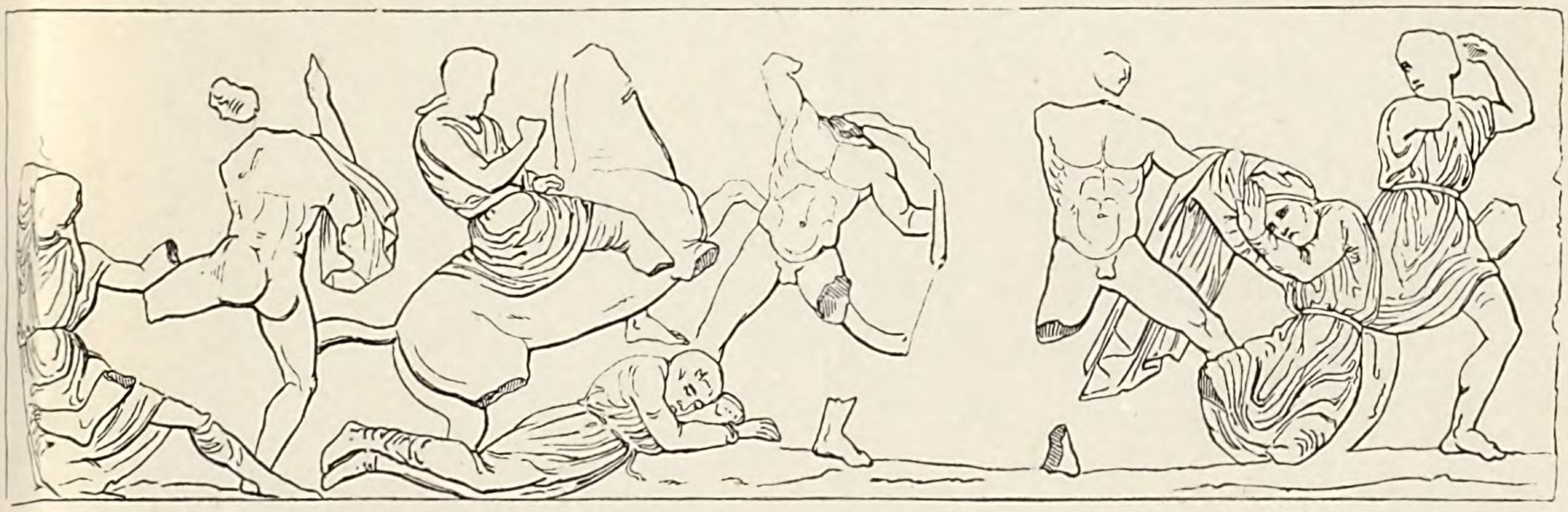
West.

p

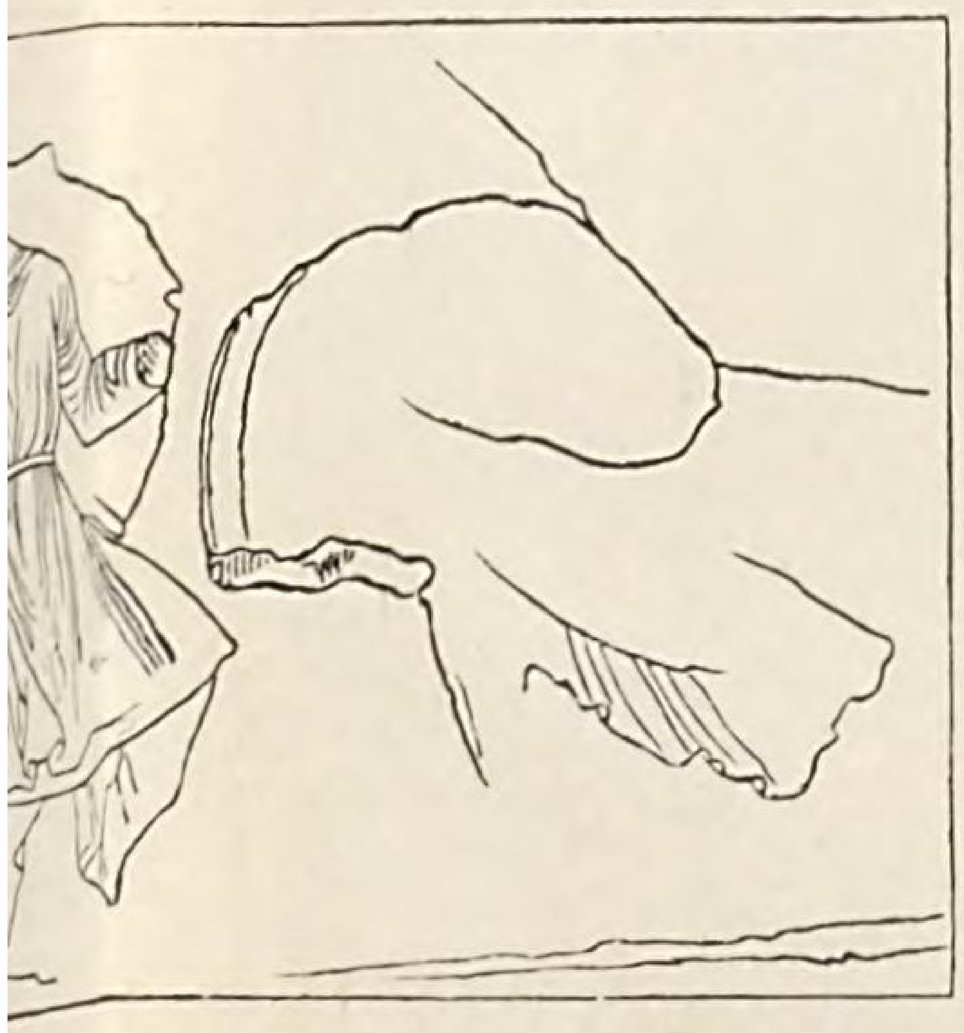
Fig. 81. Proben vom Friese des Tempel

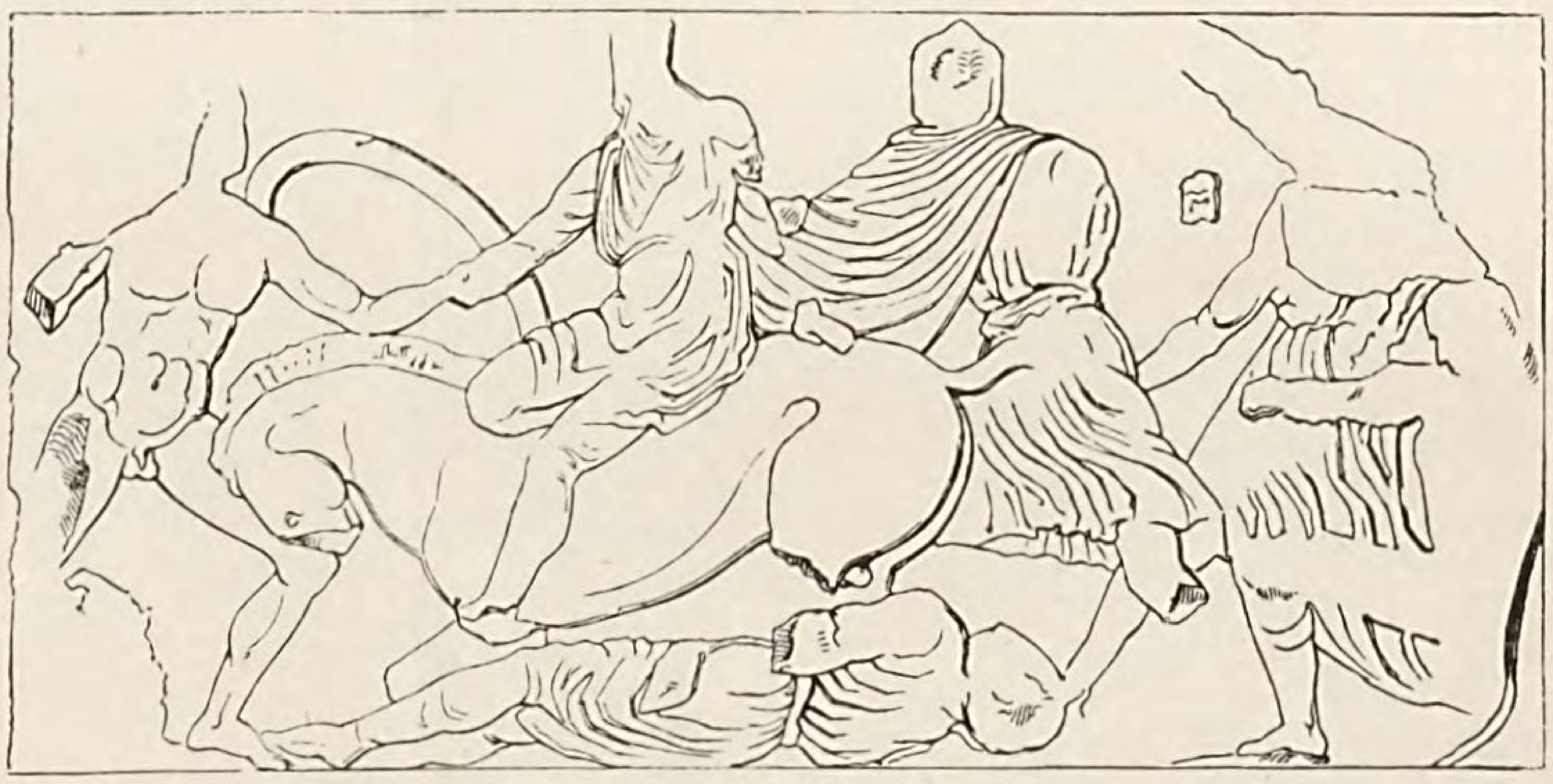


d e f

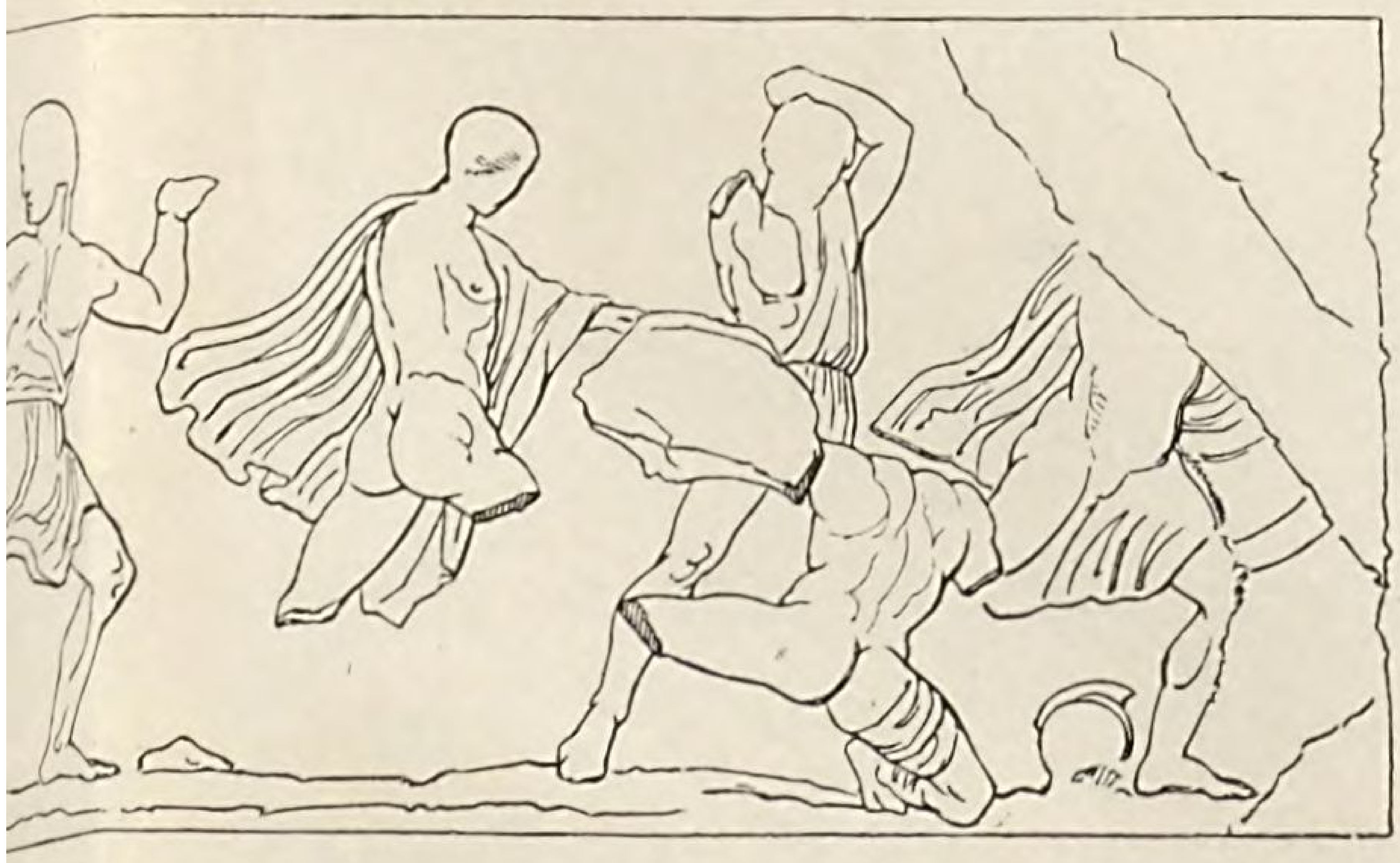


i k l

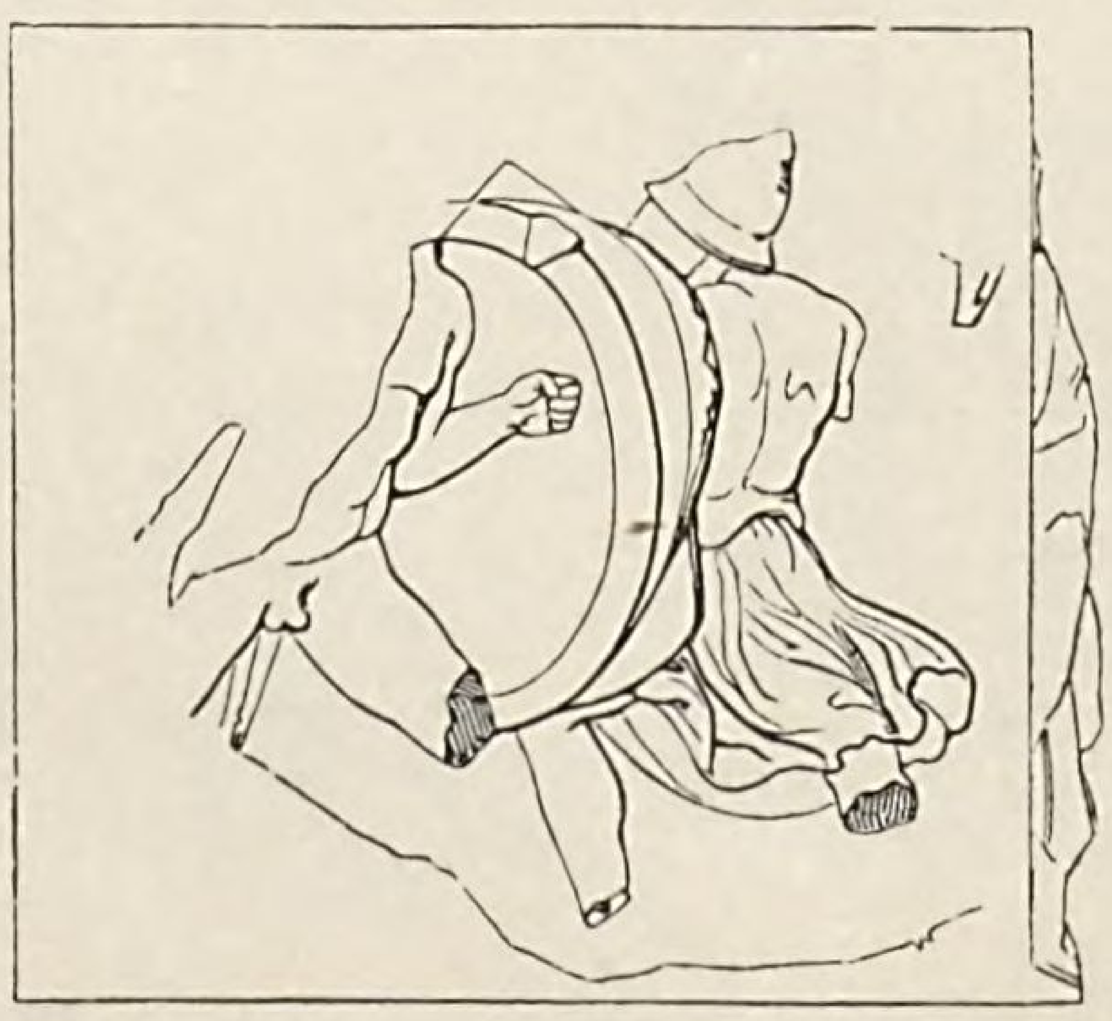




o



q



r

pels der Nike Apteros in Athen.

Griechen gegen Griechen gekämpft wird, während auf den Flügeln Kämpfe zwischen Griechen und Barbaren ausgefochten werden, gar wohl verstehn läßt und man sagen kann: die Kämpfe auf den Flügeln (Nord und Süd) werden durch die Kämpfe im Centrum (West) zu einer höhern Einheit verbunden und mußten eben deswegen als identische dargestellt werden wie die beiden Zughälften am nördlichen und südlichen Parthenonfriese. Und wenn nun eine Begebenheit genannt werden kann, welche der hier gemachten Voraussetzung, es handele sich um eine Schlacht an allen drei Seiten des Frieses, so wird man nicht anstehn, der Roß'schen Anordnung der Platten vor der von Kekulé beliebten den Vorzug zu geben, wobei auch noch in Betracht kommt, daß bei der letztern ein nicht eben gefälliges und der Tendenz der Längserstreckung des Frieses einigermaßen widerstrebendes Durcheinander in der Hauptrichtung der Bewegung der auf einander folgenden Platten entsteht (l. rechtshin, g. e. linkshin, o. a. rechtshin). Folgen wir also der Roß'schen Anordnung der Platten, bei welcher die Hauptrichtung der Bewegung im Süden wie im Norden vom Centrum weg und nach außen hinstrebt, so finden wir auf der Süd- wie auf der Nordseite Kämpfe von Griechen gegen barbarische, namentlich mit Hosen bekleidete Reiter, während die Westseite, wie gesagt, Kämpfe von Griechen gegen Griechen erkennen läßt. Die barbarischen Reiter hat man freilich zum Theil für Amazonen gehalten, jedoch lassen sich fast in allen zu bestimmt bärtige Männer erkennen, als daß wir lange zweifeln könnten, nicht eine mythische Amazonenschlacht, sondern einen geschichtlichen Kampf gegen Perser vor uns zu haben. Es handelt sich also allein darum, uns einer Schlacht der Griechen gegen die Perser zu erinnern, in der auf persischer Seite Griechen kämpften, die folglich zur Deutung der drei Friesseiten hinreicht, wenn wir dieselben als drei Theile einer Begebenheit auffassen. Eine solche ist bekanntlich die Entscheidungsschlacht bei Plataeae, in der auf Seiten der Barbaren, und zwar grade den Athenern gegenüber die Boeoter, Lokrer, Malier, Thessaler und Phoker fochten (Herod. 9, 31), und zwar erzählt uns Herodot (9, 67), daß die übrigen Hellenen auf Barbarenseite sich absichtlich schlecht hielten; nur die Boeoter, namentlich die Thebaner, fochten geraume Zeit tüchtig gegen die Athener, denen sie unter großem Verluste unterlagen. Hier haben wir die historische Unterlage zur einheitlichen Deutung unserer drei Friesseiten, wie dies an einem andern Orte näher begründet worden ist[92]), so daß hier nur auf die charakteristische boeotische Helmform einiger der Kämpfer auf der Westseite (s. Fig. 81 r.) hingewiesen werden möge.

Obgleich nun aber die hier dargestellten Kämpfe durchaus historisch sind, so sind sie doch, wenn wir von dem nothwendigen charakteristischen Costüm der Perser absehn, fern von allem historischen Realismus in Bewaffnung, Kampfart oder in sonstigen Momenten, in frei erfundenen Gruppen und durchaus in der Weise heroischer oder mythischer Kämpfe gebildet, so daß die allgemeine Schlacht in eine Folge von Einzelkämpfen aufgelöst ist. Und zwar muß einleuchten, daß nur vermöge dieses Verfahrens der ganzen Darstellung jene Fülle des individuellen Lebens und der individuellen Bewegung, jener Reichthum an einzelnen Motiven verliehen werden konnte, welche die Grundbedingung des Interesses und der Schönheit ausdehnter plastischer Compositionen ist, auch ehe man einen Blick auf die beiliegende Tafel (Fig. 81) geworfen hat, auf der einige der besterhaltenen Platten als Proben zusammengestellt sind, und ehe man diese Platten mit denen vom s. g. Nereidenmonumente von Xanthos verglichen hat, in welchen die realistische

Darstellung einer Schlacht und regelmäßig anrückender Phalangen versucht worden ist. In der untersten Reihe sind zwei Proben der Westseite, zunächst der Eckblock der Nordseite, auf welchem wir einen Kämpfer mit einem boeotischen Helm (r.) Schild an Schild im harten aber noch gleichen Kampfe mit dem Gegner finden, und sodann zwei ausgedehntere Kämpfergruppen. In der erstern derselben (q.) scheint es sich um die Gefangennahme und Entwaffnung eines überwältigten und auf die Kniee gestürzten Kämpfers durch zwei Gegner zu handeln (die letzte Figur rechts gehört zu einer neuen, beschädigten Gruppe), während es in der größern Gruppe links (p.) die Rettung eines Verwundeten gilt. Ein Kampfgenoß hat den zu Boden Gesunkenen sanft erhoben, während zwei durch die Helme als Athener erkennbare Kämpfer den siegreichen Feind zurücktreiben, dessen Genoß oder Diener mit übergehaltenem Schilde sich vorbeugt, um den Fuß des Gesunkenen zu ergreifen und ihn auf Feindesseite hinüberzuziehn, eine Scene, die in sehr interessanter Weise und um so genauer an die aeginetischen Giebelgruppen erinnert, nachdem in diese je zwei nach dem Gefallenen Greifende eingesetzt sind (s. oben S. 130). Die letzte Figur links scheint zu der folgenden Gruppe zu gehören, in der ein Thebaner vor einem Athener zurückweicht, während wir in den noch folgenden drei Gruppen jedesmal den Kampf über einen Gefallenen wiederfinden, der aber in schöner Abwechselung das eine Mal als Todter, das andere Mal als matt Hinsinkender, das dritte Mal als noch Widerstrebender unterschieden ist, so daß demgemäß auch die Situationen der über den Gefallenen Kämpfenden jedesmal verschieden erscheinen[93]). In der zweiten und dritten Reihe finden wir ein paar Stücke der Nordseite und der Südseite. Die erste Platte der Nordseite beginnt (i.) mit der Darstellung eines auf das Knie gestürzten Barbaren, den sein griechischer Gegner im Haar gefaßt hat und mit dem Todesstoße oder -Streiche bedroht, während in der folgenden Gruppe (k.) ein berittener Barbar über die Leiche eines Genossen dahinsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe (l.), der ersten im Motive ähnlich, den zu Boden gestürzten Perser von einem Genossen vertheidigt zeigt. In der zweiten Platte (g. h.) bildet die Verfolgung eines dahinsprengenden Persers durch einen behelmten und beschildeten Griechen das hervortretende Hauptmotiv. In dem ersten Stücke der Südseite (o, in der dritten Reihe) handelt es sich um Gefangennahme eines Persers, dem das Pferd unter dem Leibe getödtet ist, und der jetzt, in der Gewalt zweier Gegner, eines bekleideten und eines unbekleideten, von seinem zusammenstürzenden Thiere steigt, unter dem die Leiche eines zweiten Persers liegt. Allerdings scheinen zwei Barbaren, von denen der eine kniet, den bekleideten Griechen zurückhalten zu wollen, jedoch ist hier der Fries zu sehr zerstört, um mit Sicherheit über die Motive urteilen zu können.

In dem zweiten Stücke der Südseite kehrt links zu Anfang (m.) die Gruppe des auf die Kniee gestürzten, von seinem griechischen Gegner bedrohten Barbaren wieder, die wir bereits in zwei Variationen auf den Platten von der Nordseite kennen gelernt haben, die aber hier durch das sehr charakteristische Costüm des Barbaren ausgezeichnet ist. Auch die zweite Gruppe (n.) wiederholt im Wesentlichen das Motiv der Mittelgruppe der eben genannten Platte, den Kampf eines Griechen zu Fuß gegen einen berittenen Perser über eine Barbarenleiche; nur dringt der Grieche hier mehr an, während er dort zurückweicht. Die letzte Figur rechts gehört zur folgenden Gruppe, von der nur noch der Schild des zweiten Kämpfers erhalten ist.

In der obersten Reihe der Tafel Fig. 81 endlich ist das besterhaltene Stück

der Ostseite als Probe von der dort dargestellten Götterversammlung ausgehoben, welche sehr verschiedene und darunter sehr abenteuerliche Deutungen gefunden hat[94]). Mehr als Vermuthungen kann man auch bei der schlechten Erhaltung der meistens weiblichen und langbekleideten Figuren (ihrer 16 von den besser erhaltenen 21, eine Figur ist bis auf Spuren verschwunden), denen grade die individuell bezeichnenden Theile, die Köpfe sowie mit Ausnahme der den Mittelpunkt einnehmenden Athena (b.) alle Attribute fehlen, schwerlich aufstellen. Bei der Zusammengehörigkeit der drei anderen Friesseiten und der sinnreichen Erfindsamkeit der Zeit, in der das Ganze entstand, ist es unwahrscheinlich, daß die Ostseite einen Gegenstand für sich und außer Zusammenhang mit dem Übrigen bilde; erkennt man aber dies an, so wird man es wahrscheinlich finden müssen, daß die Berathung der Götter sich auf die Kämpfe bezieht, welche an den drei anderen Friesseiten dargestellt sind. Hiedurch würde sich sowohl die ernste Ruhe der in der Mitte um Athena gruppirten (obersten) Götter wie die lebhafte Bewegung und Erregtheit bei denen auf den Flügeln erklären lassen, die, an Zeus' Rathschluß weniger unmittelbar betheiligt, die Gefahren des Kampfes, den die Griechen zu bestehn haben, vergegenwärtigen.

Wenn man nun die Anordnung der Platten, welche oben vertheidigt wurde, als die richtige anerkennt, so wird man die Composition der drei Seiten mit den Kämpfen, das Einfassen der Kämpfe der Athener gegen die Thebaner zwischen die in vollkommener Parallele stehenden Langseiten mit der Barbarenschlacht als durchaus sinnig und die Einheit des Ganzen klar darstellend anzuerkennen haben und nicht minder die Art der frei künstlerischen Auffassung und Darstellung des geschichtlichen Gegenstandes aus Gründen, welche im Vorstehenden angedeutet sind. In den einzelnen Gruppen, welche nicht wie beim Theseionfriese auf zwei, höchstens drei Figuren beschränkt sind, sondern mehrfach, fast durchgängig, deren eine größere Zahl, bis zu sechs und sieben, in eine Gesammthandlung zusammenfassen, zeigt sich im Ganzen eine rege Erfindung mit einer nicht verächtlichen Mannigfaltigkeit der Motive und schöner Lebendigkeit und Correctheit der Ausführung. Die Motive einzelner Gruppen, wie z. B. der Hauptgruppe auf dem mitgetheilten Stücke der Westseite (p.), die Gefangennahme des Persers auf dem sinkenden Pferde (o.), der heftige Sturz eines andern Persers, das Durchgehen zweier ledigen Pferde auf der Südseite und dergleichen mehr in einigen anderen, ziehen theils durch Neuheit theils durch mehr als gewöhnliche Tiefe und Wärme des psychologischen Gehaltes an, andererseits aber kann der Künstler von einer gewissen, merkbar hervortretenden Monotonie nicht freigesprochen werden. Diese ist nicht sowohl darin zu suchen, daß ohne Ausnahme auf jeder Platte der Langseiten, abgesehn von der Schlußplatte (Roß h.) der Nordseite und der sehr zerstörten Platte f., wie auch die Proben zeigen, unter dem sprengenden oder stürzenden Pferde des Hauptreiters auf Barbarenseite eine, wenn auch in verschiedener Weise, lang hingestreckte Perserleiche daliegt, denn das wird mit gutem Bedacht ersonnen sein, um noch ein Merkmal der Schlacht bei Plataeae hervorzuheben, in welcher der Verlust auf Perserseite ungeheuer war; die Monotonie liegt vielmehr in der mehrfachen, wenn auch im Einzelnen abgewandelten Wiederholung eines Kampfmotivs, so auf der Westseite desjenigen eines Kampfes um einen Gefallenen, auf der Nord- und Südseite der Bändigung eines auf die Kniee gestürzten Barbaren durch seinen griechischen Gegner; ferner in der mehrfachen

Wiederholung einer Stellung; diejenige z. B. des gegen den Reiter kämpfenden Griechen in der Mitte der Südseite (n.), welche sich auch im westlichen Theseionfriese findet, kehrt auf den beiden Langseiten genau so noch zwei Mal wieder, und sehr ähnlich vier Mal auf der Westseite, zwei Mal im größern Stücke unserer untersten Reihe (p.); die Stellung des Griechen, der den Fuß auf seinen gestürzten Gegner stemmt, in der Gruppe (i.) von der Nordseite, kehrt fast genau eben so auf der Südseite, und wesentlich übereinstimmend nochmals auf der Westseite wieder; die Gestalt des berittenen Persers und die Stellung seines Pferdes ist drei Mal wesentlich dieselbe, und was dergleichen mehr ist. Wenngleich also die Erfindungsgabe des Künstlers nicht so groß ist wie diejenige des Künstlers, welcher den Reiterzug im Parthenonfriese componirte, oder des Meisters des phigalischen Frieses, den wir demnächst kennen lernen werden, so muß doch anerkannt werden, daß derselbe es verstand, die einzelnen Motive in eine derartige Abfolge zu bringen, daß der Totaleindruck der einer sehr lebendigen Mannigfaltigkeit ist, und daß die Richtung der Bewegung der ganzen Composition, vorausgesetzt, daß unsere Anordnung richtig ist, den Bedingungen der Friessculptur durchaus entspricht. In auffallend geringerem Grade ist dies auf der Ostseite der Fall, auf der, wie man schon aus der mitgetheilten Probe sehn kann, das grade Nebeneinanderstehn der wenig bewegten, langbekleideten Göttergestalten (a. b. d. e.) den Fluß und die Einheitlichkeit der Composition in bedenklicher Weise beeinträchtigt, obgleich nicht verkannt werden soll, daß der Künstler sich der Gesetze der zweiflügeligen Composition bewußt war, und daß er dieselben in der entgegengesetzten Richtung und der nach den Flügeln hin zunehmenden Bewegung seiner Figuren thunlichst zur Anschauung zu bringen suchte.

Die Formgebung der bei nur 45 cm. Höhe des Frieses in kräftigem, zum Theil vom Grunde gelöstem Hochrelief gearbeiteten, sehr zierlichen und schlanken Figuren steht, soweit sich bei dem zerstörten Zustande der meisten Platten sicher urteilen läßt, durchaus auf der Höhe der Kunst und läßt es weder an Fluß und Leben der Umrißzeichnung noch an Kraft und Weichheit der Flächenbehandlung noch an jener lebenswarmen Naturwahrheit der Einzelbildung fehlen, welche Werke dieser großen Epoche der Kunst so fühlbar von späteren Productionen unterscheidet. Einige Flüchtigkeiten und Verzeichnungen (besonders zu lang gestreckte Beine) fehlen übrigens hier so wenig wie in anderen Friesen, ohne jedoch besonders auffallend oder zahlreich zu sein. In den Gewandungen aber läßt sich der Beginn eines Strebens nach Effect, eine Anordnung, die nicht mehr durchweg aus den Bewegungen selbst mit Nothwendigkeit abgeleitet ist und sich in breiten, flatternden und faltenreichen Massen und vielfältig geschwungenen Linien mit Behagen ergeht, schwerlich verkennen. Es ist auf Ähnliches bei den Reliefen vom Erechtheionfriese hingewiesen worden, und hier muß wiederholt werden, daß in Beziehung auf das Formgefühl und die Formgebung kaum zwei Kunstwerke mit einander so viel Gemeinsames haben, wie diese beiden zuletzt besprochenen Friesreliefe, abgesehn davon, daß einzelne Figuren von der Ostseite des Frieses vom Niketempel fast genau mit Figuren aus dem Friese des Erechtheion übereinstimmen. Wir haben um so mehr Ursache an dieser Ähnlichkeit festzuhalten, je mehr, wie schon im Eingange hervorgehoben wurde, durch die Datirbarkeit des Erechtheionfrieses aus dem Anfang der 90er Olympiaden auch dem zuletzt betrachteten Friesrelief eine Zeit angewiesen wird, die uns dasselbe als ein Monument des Übergangs

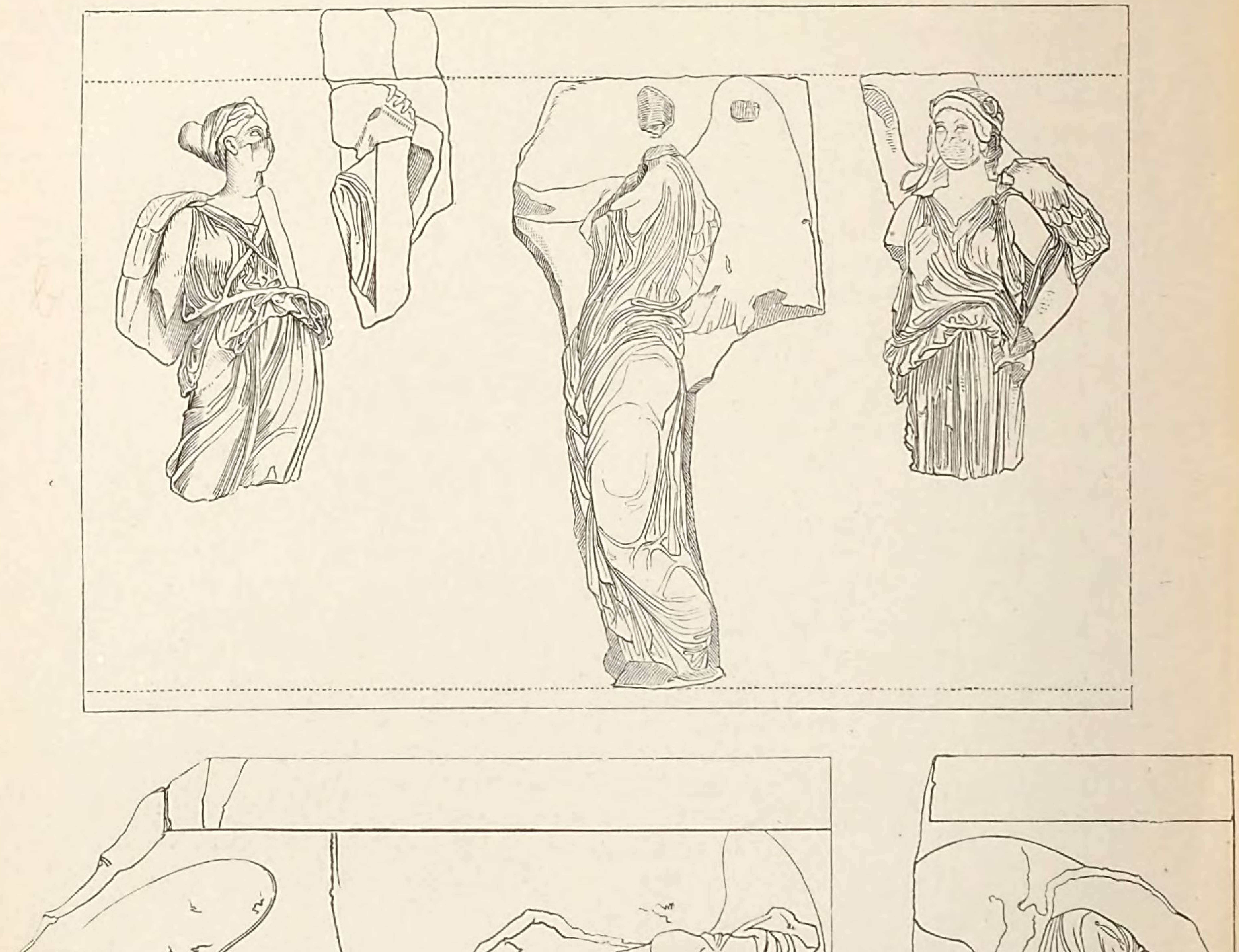


Fig. 82. Proben von den Reliefen der Balustrade des Tempels der Nike Apteros.

von der strengen Großheit phidias'schen Stils zu der leichtern Anmuth des Stils der jüngern attischen Schule erkennen und würdigen läßt.

Der Niketempel steht auf dem Pfeiler der südlichen Burgmauer schräge, so daß zwischen seiner Nordseite und dem Rande des Pfeilers gegen den großen Propylaeenaufgang ein nur kleiner spitzwinkelig dreieckiger Raum übrig bleibt. Sollte der Tempel umgehbar sein, so mußte man diesen schmalen Raum durch eine feste Brüstung gegen den großen Aufgang hin umgeben, um die Gefahr des Herabstürzens zu beseitigen. Man that es durch eine mit Reliefen verzierte marmorne Balustrade von 0,96 m. Höhe, aus der sich ein metallenes Gitter erhob. Ziemlich ansehnliche Theile dieser Balustrade sind bei der Ausgrabung des Niketempels 1835, andere, weniger erhebliche später, noch andere in der allerneuesten Zeit gefunden worden; wenngleich wir aber auch nur Fragmente besitzen, so hat doch deren genaue Zusammenstellung und Betrachtung genügt, um den Grundgedanken des ganzen Reliefs, von dem in Fig. 82 die beiden besterhaltenen Platten und die für den Grundgedanken der Composition entscheidenden Figuren mitgetheilt sind, erkennen zu lassen[95]). Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Reliefe der Balustrade eine Beziehung zu dem Tempel und zu der in ihm verehrten Göttin hatten, und diese Beziehung scheint denn auch in der glücklichsten Weise darin nachgewiesen zu sein, daß das Balustradenrelief eine Mehrzahl von Siegesgöttinnen, den Dienerinnen der Athena, darstellt, welche vor ihrer Göttin mit der Aufrichtung und Ausschmückung eines Tropaeon (Fig. 82 b.) und der Vorbereitung zu einem Siegesopfer (a.) beschäftigt sind. Zwei Niken sind mit der kräftig anspringenden Opferkuh beschäftigt, die mit gutem Grunde klein und zierlich gebildet ist, damit ihre Bändigung durch die gracilen Mädchen nicht zweifelhaft erscheine; die eine hält das anspringende Thier zurück, wobei sie an einem Stein einen Haltpunkt für ihren Fuß sucht, die andere weicht seinem Ansprung aus und schreitet lebhaft voran. So richtig in der Hauptsache die angegebene Erklärung ohne Zweifel ist, so reicht sie doch nicht zur Aufklärung über alle Einzelheiten hin; namentlich ist schwer zu sagen, was das Sandalenlösen[96]) der Nike der Platte c. mit der Gesammthandlung zu thun habe, und auch manches andere Fragment bleibt räthselhaft. Die ganz unausgeführten Flügel der meisten Siegesgöttinnen weisen bestimmt genug auf weitere Ausführung durch Malerei hin, nur ist es nicht möglich über die Ausdehnung derselben abzusprechen, da keinerlei Farbenspuren erhalten sind.

Der Stil dieser in mäßigem Hochrelief gehaltenen Figuren weicht so merklich von dem Stil des Frieses ab, das Moment des Effectvollen in den Gewandungen, welches dort leise auftritt, zeigt sich hier so sehr entwickelt, ja ist besonders in dem Fragmente a. so weit gesteigert, daß die Annahme[97]), beide Reliefe seien gleichzeitig entstanden und die Verschiedenheit nur daraus zu erklären, daß der Meister die größeren und besser sichtbaren Reliefe der Balustrade mit eigener Hand arbeitete, in ihnen also sein Formgefühl vollkommen ausdrückte, während er die Arbeit des Frieses einem Schüler oder Arbeitern überließ, die noch in der Zucht älterer Kunst erwachsen waren, zur Erklärung dieser Verschiedenheiten schwerlich ausreicht, so daß denen beizustimmen sein wird, welche den Balustradenreliefen eine spätere Entstehungszeit anweisen[98]), welche auch durch die Art, wie das Nackte durch die Gewandung sichtbar behandelt ist und wie sich die Kleidung dem Nackten anlegt, die Behandlung an den Parthenonmonumenten beträchtlich überbietend, verbürgt wird. Denn diese steht deutlich bereits unter den Einflüssen des Formengefühls

einer jüngern Periode, von deren Monumenten aus auf unsere Reliefe ein vergleichender Rückblick zu werfen sein wird.

Der tiefgreifende Einfluß der Kunst des Phidias und der Seinen, welcher uns schon aus den Arbeiten verhältnißmäßig untergeordneter Künstler wie nachweisbar der Arbeiter am Friese des Erechtheion, vermuthlich auch derjenigen anderer ausgedehnter architektonischer Sculpturen entgegentrat, offenbart sich nirgends deutlicher als in einer Classe von Denkmälern, die, wenn auch ausnahmsweise, nachweislich aber erst in der folgenden Periode, namhafte Meister sich mit ihnen befaßten, ihrer Hauptsache nach von Handwerkern herrühren. Es sind dies namentlich die Grabsteine, nächst ihnen Votivreliefe und solche Reliefe, mit denen man öffentliche, in Stein gehauene Urkunden, Erlasse, Verträge u. dgl. zu verzieren liebte. Unter den Grabsteinen, auch wenn man hier nur solche Reliefe berücksichtigt, welche erwiesenermaßen, nicht allein nach Vermuthung [99]) Grabsteinen angehören, sind nicht wenige, die vermöge ihrer poesie- und gemüthvollen Erfindung und ihrer schönen und lebendigen Composition, manche, die außerdem durch Trefflichkeit ihrer Ausführung als wahre und höchst erfreuliche Kunstwerke gelten müssen. Der Mehrzahl nach stellen sie Familienscenen dar, welche, obwohl sie mehr typisch als individualisirt sind, von großer Innigkeit der Empfindung zeugen, aber auch Scenen der Freundschaft und einzelne Personen in einer charakteristischen Situation, Jünglinge mit Lieblingsthieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dgl. m., daneben Kämpfe, welche auf Kriegsthaten des Bestatteten hinweisen [100]). Ihrem Stile nach dürften die meisten Grabsteine, wie auch wohl alle Votivreliefe und diejenigen von öffentlichen Urkunden [101]) insgesammt der folgenden Periode angehören; in einigen aber lebt der Geist der schlichten und großen Auffassung des Gegenstandes und der Formen, welche der Zeit der ersten Kunstblüthe eigen ist. Nur die gebotene Rücksicht auf den Umfang dieses Buches kann es rechtfertigen, wenn diese Monumente, von denen eine einzelne Probe mitzutheilen nicht genügen würde, hier nur summarisch erwähnt werden; es ist ja aber unmöglich alle erhaltenen Denkmäler einer kunstgeschichtlichen Darstellung einzureihen, sie muß sich vielmehr darauf beschränken, aus datirten und datirbaren Monumenten den Kunstcharakter der verschiedenen Meister und Epochen anschaulicher und eindringlicher zu entwickeln, als dies aus bloßer Berücksichtigung der schriftlichen Quellen möglich ist.

Neuntes Capitel.

Attische Künstler der myronischen und einer eigenen Richtung.

In Phidias, seinen Schülern und Genossen haben wir die berühmtesten und größten Meister Athens in der ersten Blüthezeit der Kunst, in den von ihnen geschaffenen oder von dem Kreise dieser Schule angeregten Werken die erhabensten Leistungen der attischen, wenn nicht der gesammten griechischen Bildnerei

kennen gelernt; diese Thatsache kann uns nun aber nicht gleichgiltig machen gegen die Betrachtung von Erscheinungen und Entwickelungen, welche sich den so eben geschilderten als minder erhaben und gewaltig an die Seite stellen; im Gegentheil haben wir allen Grund, auch diese Thatsachen der Geschichte thunlichst genau in's Auge zu fassen, weil erst ihre Verbindung mit jenen ein vollständiges und deshalb getreues und wahrhaftes Bild von der allseitig entfalteten Kunstblüthe dieser Periode zu geben im Stande ist, und weil sie, so gut wie die ideale Production des Phidias und der Seinen Consequenzen haben in späteren Offenbarungen des griechischen Kunsttriebes, die ohne ein Zurückgehn auf die Wurzel und Quelle kaum verstanden werden können. Und wenngleich uns die jetzt zu besprechenden Künstler nicht mit ehrfurchtsvollem Staunen erfüllen werden, wie der Genius eines Phidias, so werden wir unter ihren Werken doch mehr als eines finden, das wir mit Interesse und Wohlgefallen betrachten können; daneben freilich haben wir von Verirrungen der Kunst zu reden, aber das ist ja grade der schon in der Einleitung hervorgehobene Vorzug der geschichtlichen Betrachtungsweise, daß in ihr und durch sie nicht nur das Vollendete und Mustergiltige, sondern auch das minder Vortreffliche, ja daß der Irrthum und der Fehler sein Interesse und seine Bedeutung hat.

Es ist schon bei der Besprechung Myrons darauf hingewiesen worden, daß nächst Phidias er den am weitesten reichenden Einfluß auf die Gestaltung der attischen Kunst gehabt habe; es ist jetzt an der Zeit dies in den Thatsachen nachzuweisen. Wir haben neben Phidias eine Zahl von bedeutenden Künstlern kennen gelernt, die wir als seine Schüler und Genossen bezeichneten, und welche im Geist und in der Weise des großen Meisters wirkten und schufen; wir haben es jetzt mit einer Gruppe von Künstlern zu thun, welche als Fortsetzer der Richtungen angesehen werden dürfen, die Myron der Bildnerei gegeben hat. Denn wenn von ihnen auch nur ein einziger ausdrücklich Myrons Schüler genannt wird, wenngleich demnach auch in der Überschrift dieses Capitels nicht von einer Schule Myrons gesprochen werden durfte, so wird sich uns der Einfluß desselben in den Werken der jetzt anzuführenden Künstler, welche zudem wesentlich als Zeit- und Altersgenossen von Myrons Sohne Lykios erscheinen, doch so deutlich zu erkennen geben, daß die Annahme selbst einer wirklichen Lehrerschaft Myrons gegenüber diesen jüngeren Bildnern auch ohne das Zeugniß der Alten kaum als zu kühn bezeichnet werden darf. Und zwar um so weniger, je mächtiger die Anziehungskraft der Schule des Phidias sein mußte, je augenscheinlicher das Übergewicht des Einflusses dieser Richtung sich zu erkennen giebt. Denn finden wir ungeachtet dessen und trotz dem Hineinragen der idealistischen Tendenz selbst in den jetzt zu schildernden Kunstkreis Myrons Principien verjüngt lebendig, so dürfen wir wohl schließen, daß die Künstler, welche sie aufnahmen und fortbildeten, in der klaren Erkenntniß, daß des Phidias Art und Kunst ihrem Talente nicht entsprach, sich dem ältern Meister zuwandten, der in einem allerdings niedrigern Kreise Werke geschaffen hatte, welche in ihrer Art eben so vollkommen waren wie diejenigen des Phidias in der ihrigen.

Wir haben zu beginnen mit

Lykios, Myrons Sohne und Schüler, der, wie sein Vater, in Eleutherae geboren, aber wie jener den attischen Künstlern zuzurechnen ist. Seine Lebenszeit können wir nur nach der Myrons, also nur ganz ungefähr bestimmen; jedoch darf ange-

nommen werden, daß dieselbe in der Hauptsache mit dem Zeitalter der Schüler des Phidias zusammenfällt, während sein ausgedehntestes Werk wenigstens sicher vor der 94. Ol. (403 v. u. Z.), aller Wahrscheinlichkeit nach aber ziemlich lange vor diesem Zeitpunkte vollendet war[102]. Es war dies ein Weihgeschenk, welches die ionischen Apolloniaten wegen eines Sieges in Olympia aufgestellt hatten, und bildete eine freistehende, symmetrisch componirte Erzgruppe heroischen Gegenstandes im Geiste der Werke des Onatas (S. 113). Pausanias giebt uns eine ziemlich genaue Beschreibung dieser Gruppe, aus der wir nicht allein den Gegenstand der Darstellung kennen lernen, sondern auch die Aufstellung und Composition uns zu vergegenwärtigen vermögen. Der Vorwurf war der letzte und größte Kampf Achills, der gegen Memnon, in welchem dem Sohne der Thetis zum ersten Male ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn der Eos, entgegentrat, der, wie er selbst, nach dem Epos mit Waffen aus Hephaestos' Werkstatt versehn war. Das Epos, die nach dem Aethiopenfürsten Memnon benannte Aethiopis von Arktinos von Milet[103], hatte diesen letzten Kampf und diesen herrlichen Sieg des Peleïden in großartigster Weise vorgebildet, und dessen tiefe Bedeutung namentlich dadurch in's schärfste Licht gerückt, daß es, ähnlich wie die Ilias beim Kampfe des Sarpedon und Patroklos, die Götter in unmittelbarer Theilnahme an dem Schicksal der kämpfenden Helden darstellte. Während aber Homer sich darauf beschränkt, bei Sarpedons Tode durch Patroklos Zeus, den Vater des unterliegenden Helden, in tiefer Bewegung für den Sohn und Hera in gewohnter Opposition darzustellen, hatte Arktinos das ähnliche Motiv pathetischer aufgefaßt, indem er die beiden göttlichen Mütter für das Leben der Söhne flehend an den Thron des Zeus stellte, der, auf goldener Wage die Loose der Helden wägend, nach des Schicksals Willen der Eos Bitten verwerfen mußte. Diese pathetische Doppelhandlung auf Erden und im Olymp vergegenwärtigen uns mehre alte Kunstwerke[104], welche uns Arktinos' herrliche und tiefergreifende Poesie ahnen lassen, und eben diese Doppelhandlung der Götter und Menschen hatte Lykios in seine Gruppe zusammzufassen gesucht. Die dreizehn Figuren waren, wie uns Pausanias angiebt, auf einer gemeinsamen halbkreisförmigen Basis aufgestellt. In der Mitte war Zeus, wahrscheinlich thronend, vielleicht mit der Schicksalswage in der Hand dargestellt, neben ihm beiderseits die flehenden Göttinnen. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, und demgemäß hatte Lykios die beiden Haupthelden noch nicht im eigentlichen Kampfe begriffen gebildet, sondern er hatte sie, beide zum Angriff bereit, auf den Enden der Basis einander gegenübergestellt. Es leuchtet wohl von selbst ein, daß dieser Moment, ganz abgesehn von den etwaigen Vorzügen der Ausführung, welche wir weder behaupten noch läugnen können, mit feinem künstlerischem Takte gewählt war, indem der Anblick der schlagfertigen Helden die Phantasie des Beschauers erregte, ohne gleichwohl das Hauptinteresse von der die ganze Bedeutsamkeit der Begebenheit spiegelnden Mittelgruppe der flehenden Mütter und des zwischen ihnen thronenden Zeus abzulenken, wie es die Darstellung des Kampfes selbst mit Nothwendigkeit gethan hätte. Der ganze Werth des Princips der zweiflügelig symmetrischen Composition, welches aus der architektonischen Plastik hier in die frei componirte Gruppe herübergenommen ist, liegt offen zu Tage. Der Raum zwischen der Mittelgruppe und den Hauptpersonen auf den äußersten Flügeln war mit Helden aus den beiden Heeren der Griechen und Troer erfüllt, und zwar so, daß die einander gegenüberstehenden Helden herüber und hinüber paarweise in gegensätzliche Beziehung

gebracht waren. Dem Odysseus entsprach Helenos, der weiseste Troer dem klügsten Griechen, in Paris und Menelaos begegneten sich die zwei erbittertsten Feinde, dem Diomedes entsprach Aeneas, dem Schützling der Athena der Sohn der Aphrodite, und dem Telamonier Aias, nächst Achill dem besten Mann im Heere der Griechen, Deïphobos, der in Troia nach Hektors Tode an dessen Stelle gerückt war. So war die ganze Gruppe scharf gegliedert und wurde durch die hervorragende Bedeutung der Personen in der Mitte und auf den Endpunkten zu fester Einheit zusammengeschlossen.

In dem Gegenstande und der Composition dieser Gruppe spricht sich allerdings mehr der Geist der idealistischen Kunst als derjenige der Kunst Myrons aus, und wenn wir freilich außer Stande sind, zu sagen, ob und in welchem Grade der pathetische Gehalt des Gegenstandes in der Darstellung zum Ausdruck gelangte, so wissen wir eben so wenig, inwiefern sich Lykios etwa in der Formgebung der Art seines Vaters und Lehrers genähert hat. Dagegen können wir den Charakter der myronischen Kunst in zwei anderen Arbeiten des Lykios wohl nachweisen. Es sind dies zwei Knabenstatuen, deren eine wir aus Pausanias kennen, während die andere Plinius zwei Mal, scheinbar als verschiedene Werke des Künstlers erwähnt [105]. Jene, auf der Akropolis in Athen und zwar am Eingange zum Heiligthume der brauronischen Artemis, westlich vom Parthenon befindliche Statue stellte einen Knaben dar, welcher ein Weihwasserbecken, und zwar, wie aus Pausanias' Wortlaut hervorgeht, das bei dem Cultus der Artemis wirklichem Gebrauche dienende [106]), trug, die andere Statue einen solchen, welcher erlöschendes Feuer anzublasen bemüht war. Das Weihwasserbecken wurde im antiken Tempel ähnlich wie in der katholischen Kirche gebraucht, indem der Priester aus demselben mit einem Zweige als Weihwedel die zum Opfer Nahenden besprengte. Nun wissen wir freilich nicht, wie Lykios' Knabe als Träger dieses Beckens aufgefaßt war und können bei dem Versuch, ihn uns vorzustellen, leicht fehl gehn, und zwar vielleicht noch weiter, wenn wir an irgend eine — es ist schwer zu sagen welche — lebhafte Handlung des Knaben denken, wie sie Myron bei seinen Athletenbildern auszuprägen wußte, als wenn wir glauben, der Künstler habe sich begnügt, den Knaben der Situation gemäß darzustellen bemüht, das vielleicht nicht ganz leichte Becken ruhig zu halten. Denn auch dies gewährt ein Bild, welches durch die Hervorhebung der körperlichen Thätigkeit und Anspannung nicht allein reizend genug gewirkt haben, sondern auch, innerhalb der von der Situation gezogenen Schranken, hinlänglich myronischen Charakter gezeigt haben kann. Wenn aber nach dem Gesagten das ganze Kunstwerk, wie einige verwandte, im Grunde als ein künstlerisch geschmücktes oder gestaltetes heiliges Geräth erscheint, so ändert das nichts an der Bedeutung und dem Werthe der Composition, wohl aber bildet es ein wichtiges Moment in der Geschichte der plastischen Genrebildnerei, insofern es sich nicht als eine für sich bestehende, lediglich des Reizes des Motivs wegen gemachte, freie Erfindung darstellt, sondern aus den Bedürfnissen des Cultus hervorgegangen ist und sich auch innerlich an die von der Religion angeregten Bildungen anschließt. Ob auch die zweite Statue, welche Plinius einen Räucherknaben (puerum suffitorem, s. Anm. 105) nennt und als ein des Lehrers würdiges Werk preist, realen Zwecken diente, ist nicht zu erweisen, gar wohl aber ist es dem erstern innerlich verwandt zu denken. Und da beim griechischen Opferdienst auch Räucherungen eine Rolle spielten, so können wir, unter der Annahme, daß der Knabe etwa die Kohlen in dem Becken eines Weihrauchaltärchens (Thymiaterion)

anblies, auch ihn mit einer religiösen Function betraut denken und ihn vielleicht als Gegenstück zu dem erstern und wie diesen als ein Weihgeschenk an eine Gottheit auffassen. Es ist mit Recht daran erinnert worden, daß christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung auch für künstlerische Darstellungen in neuerer Zeit verwendet worden sind; aber auch abgesehn davon, muß jeder phantasiebegabte Mensch empfinden, wie günstig ein solcher Gegenstand für eine naiv heitere plastische Bildung war, während die Handlung des Feueranblasens nothwendig gleichsam als eine Steigerung, an die Function des Athmens erinnert, in deren Darstellung Myron anderen Künstlern vorangegangen zu sein scheint, und durch welche seine Statuen, wie oben (S. 212) ausgeführt, im eigentlichsten Sinne lebensvoll erschienen. Dies heitere, lebensvolle Genre aber, denn dies ist es und bleibt es, mögen seine Motive entlehnt sein welchem Lebenskreise es sei, bildet einen Gegensatz gegen die hoch und ernst gestimmte ideale Kunst des Phidias und der Seinen und zeigt die griechische Kunst auf einem von dieser Zeit an mehrfach angebauten Gebiete mit entschiedenem Takt und Glück thätig, auf welchem die moderne Plastik eher mit der antiken wetteifern kann, als auf demjenigen der idealen Bildungen, auf welchem aber der Wettstreit auch nicht immer zum Vortheil der modernen Kunst ausschlägt.

Außer dem feueranblasenden Knaben nennt uns Plinius als Arbeiten des Lykios noch den Pankratiasten Autolykos [107]), der in Xenophons Symposion als das Musterbild eines tüchtigen und streng erzogenen attischen Knaben erscheint und dessen Statue von ähnlicher Liebenswürdigkeit gewesen sein mag, und „Argonauten", ohne jedoch den leisesten Wink hinzuzufügen, der uns zu einer bestimmten Vorstellung von dem letztern Werke befähigen könnte.

Wir schließen hier in kurzer Erwähnung zunächst einen Künstler an, dessen allein berühmtes Werk dem feueranblasenden Knaben des Lykios dem Gegenstande nach sehr verwandt erscheint, Styppax von Kypros, dessen „Splanchnoptes" (Eingeweideröster) in Athen stand, und den wir deshalb, als wahrscheinlich hauptsächlich in Athen thätig und Myrons Richtung folgend, den attischen Künstlern so gut wie den Parier Alkamenes beizählen dürfen. Die Statue des Splanchnoptes stellte einen Sklaven dar, welcher, Eingeweide röstend, das Feuer aus vollen Backen anblies, und zwar nach Plinius einen Lieblingssklaven des Perikles, an dessen Verletzung durch einen Sturz beim Bau der Propylaeen und Herstellung durch ein Wunder sich die Weihung einer Statue der Athena Hygieia von Pyrrhos' Hand durch Perikles knüpft. Ein sinnreicher Versuch hiermit und mit gewissen erhaltenen Spuren den Splanchnoptes so in Verbindung zu bringen, daß er an dem wirklichen Altar der Göttin gestanden habe, der er seine Rettung verdankte, gleichsam dessen Flammen anblasend, wodurch er zugleich in seiner untergeordneten Stellung als Sklave charakterisirt worden wäre, ist als wenigstens nicht in allen Theilen haltbar erwiesen [108]). Sei dem aber wie ihm sei, auf jeden Fall ist des Styppax Statue, wo immer sie aufgestellt gewesen sein mag, ein Genrebild durchaus im Geiste und in der Art der beiden Knabenstatuen des Lykios, und zwar ein Genrebild, welches, wie jene, dem Kreise religiöser Handlungen entnommen war; denn auch die Röstung der Eingeweide zur Vorkost vor dem Opferschmause gehört, wie männiglich aus Homer bekannt ist, zu den Acten des Opfers. An das Porträt eines Sklaven aber ist in der Periode, um welche es sich handelt, entfernt nicht zu denken, vielmehr konnte die Aufgabe des Künstlers, wenn Plinius' Angabe

irgendwelchen Kern der Wahrheit enthält, nur die sein, durch das genrehafte Motiv des Weihgeschenkes an Athena Hygieia an den Stand des Sklaven und an seine Rettung zu erinnern [109]. Auf dies Motiv also fällt der Schwerpunkt des künstlerischen Interesses und dieses ist demjenigen des zweiten Knaben von Lykios' Hand so nahe verwandt, daß man, ohne zu erörtern, wem die Priorität der Erfindung gebührt, sich auf die Frage hingewiesen fühlt, ob sich Verschiedenheiten beider Werke nachweisen lassen. Solche mag man zunächst in der Stellung vermuthen; denn wenn das Rösten von Eingeweiden füglich nur über einer Heerd- oder Altarflamme vor sich gehn kann, deren Anfachung eine vorgebeugte Haltung nothwendig bedingt, so liegt die Annahme einer knienden Stellung des Splanchnoptes nicht fern, zu der bei dem Knaben des Lykios kein Anlaß war. Eine weitere Verschiedenheit mag in der doppelten Handlung des Eingeweiderösters gelegen haben, der, indem er die Flamme anblies, die zu bratenden Stücke mit aufmerksamer Vorsicht halten mußte. Und endlich kann der Ausdruck des Plinius, der Splanchnoptes habe das Feuer „aus vollen Backen" angeblasen, auf eine Verschiedenheit von dem Räucherknaben und vielleicht auf eine abermalige bewußte Steigerung in der Darstellung des Athmungsprocesses bis zur wirklichen Anstrengung hindeuten. Wenn dies aber so war und wenn diese Anstrengung bei der Bildung des ganzen, in einer eigenthümlichen und neuen Haltung dargestellten Körpers, namentlich in der Gestaltung von Brust und Bauch scharf und fein durchgeführt war, so begreift es sich, wie ein solches lebendiges Genrebild einen wohlgefälligen Anblick bieten und den Meister berühmt machen konnte.

Über diese kleine Gruppe hinaus kann man in der auf litterarischer Tradition beruhenden Künstlergeschichte den Einfluß der myronischen Schule und Richtung nicht verfolgen und so bleiben noch einige Künstler zu erwähnen, welche, indem sie unseres Wissens eben so wenig dem Kreise der phidias'schen wie dem der myronischen Genossenschaft angehören, eine Stelle für sich in der attischen Kunst dieser Periode einnehmen. Erstens Kresilas, der freilich von Kydonia auf Kreta gebürtig, dennoch, als in Athen thätig, so gut wie andere aus fremden Orten stammende zu den attischen Künstlern gerechnet werden darf. Im Ganzen wissen wir von sechs oder sieben seiner Werke; von zweien derselben (SQ. Nr. 875 und 876) jedoch nur aus einer Inschrift und einem Epigramm, wonach wir die Gegenstände derselben nicht bestimmen können. Die übrigen sind ein von Plinius nur ganz kurz berührter Doryphoros (Lanzenträger); ein Porträt des „Olympiers Perikles", welches Plinius als dieses Beinamens würdig bezeichnet und von dem er rühmt, man könne an dieser Art der Darstellung bewundern, wie sie edle Menschen noch edler bilde; ein Porträt des attischen Feldherrn Diitrephes, welches von dessen Sohn Hermolykos auf der Akropolis von Athen geweiht war; weiter eine im Wettstreit mit Phidias, Polyklet und Phradmon gebildete Amazone, welche nach einer andern Stelle des Plinius verwundet dargestellt war, und endlich, in unserer Überlieferung als ein eigenes Werk aufgeführt, „ein sterbender Verwundeter, bei dem man erkennen könne, wie viel noch Leben in ihm sei".

Von zweien dieser Werke, dem Porträt des Perikles und der Amazone, glaubt man Nachbildungen zu besitzen, was indessen von beiden mehr oder weniger problematisch ist. Von Perikles findet sich eine in Tivoli gefundene Büste mit Unterschrift des Namens, etwas unter Lebensgröße, im britischen Museum, eine andere im Vatican, eine dritte in München [110]. Die londoner Büste ist, obwohl

auch nur eine Copie aus späterer Zeit, ohne Zweifel das beste Exemplar dieser auf ein Vorbild zurückgehenden Reihe, und die Strenge, mit welcher in demselben die Augen und die den Helmrand umgebenden kurzen Locken nebst dem flach anliegenden Barte behandelt sind, läßt uns das Vorbild in der Periode suchen, von der wir reden. Auch das Wort des Plinius von Kresilas' Statue des Perikles, sie zeige, wie die Kunst edle Menschen noch edler bilde, läßt sich auf die englische Periklesbüste anwenden, insofern diese, die schärfere Individualisirung unterdrückend, einen durchaus idealen Charakter trägt. Es ist ein in der That sehr edles Antlitz mit feinen Zügen und einem intelligenten Ausdruck, dem eine leichte Neigung zur Seite ein Element wärmern Gefühlslebens hinzufügt. Nur Eines ist schwer in diesem Kopfe zu entdecken, die Großartigkeit und Erhabenheit, die allein durch den Beinamen des „Olympiers" bezeichnet werden kann, und welche nach Plinius' Worten, Kresilas' Porträt sei dieses Beinamens würdig gewesen (wenn diese Phrase nicht, wie manche andere des Plinius, auf ein Epigramm zurückgeht, mit dem man es gar so genau nicht zu nehmen hat), die Auffassung des Meisters besonders charakterisirt haben müßte. Diese aber wäre, wenn anders wir wirklich Nachbildungen von Kresilas' Werke in der londoner und vaticanischen Büste, welche mit jener im Wesentlichen den gleichen Charakter trägt, besitzen, in der Nachbildung verloren gegangen. Daß das Haupt behelmt dargestellt ist, hat man früher aus einer Angabe Plutarchs erklärt, Perikles habe sich seiner unschönen Kopfform wegen nur behelmt bilden lassen, doch ist schon seit längerer Zeit der bessere Grund geltend gemacht worden, daß der Helm den Perikles als Feldherrn charakterisire, unter welchem bescheidenen Titel allein er seine Herrschaft in Athen ausübte, und daß dem so sei, ist neuerlich durch die Vergleichung anderer ebenfalls behelmter attischer Strategenköpfe so ziemlich über allen Zweifel erhoben worden [111]).

Von der verwundeten Amazone glaubte man früher mit voller Sicherheit Nachbildungen in einem der Typen zu besitzen, welche die Reihe der sogenannten ephesischen Amazonenstatuen bilden und von denen im Zusammenhange unter Polyklet zu handeln sein wird, welcher in dem Wettkampf verschiedener Künstler mit Amazonenstatuen den Sieg davon getragen haben soll. Seitdem aber in dieser Reihe mehr als ein Typus einer verwundeten Amazone bekannt geworden, ist es selbstverständlich wiederum ganz ungewiß geworden, in welchem derselben die Amazone des Kresilas erkannt werden dürfe.

Es bleibt deshalb nur noch über den „sterbenden Verwundeten" ein Wort zu sagen. Von mehren Seiten ist der Versuch gemacht worden, denselben mit der Porträtstatue des attischen Feldherrn Diitrephes zusammenzubringen, welcher Ol. 91, 4 mit einer thrakischen Söldnerschar einen Angriff auf die boeotische Stadt Mykalessos machte, und von dem man ohne Grund annimmt, er sei bei dieser Gelegenheit gefallen. Wir besitzen nämlich die Inschrift auf der Basis der Statue des Diitrephes, welche dessen Sohn Hermolykos auf der Akropolis weihte und die von Kresilas' Hand war. Die Statue selbst aber sah Pausanias, der angiebt, es habe ihn sehr gewundert zu sehen, daß dieselbe von Pfeilen getroffen sei. Indem man nun dieses Getroffensein von Pfeilen, anstatt es auf die Statue zu beziehn, wie es ohne Zweifel Pausanias thut, auf den Mann bezog und meinte, derselbe sei, ein antiker heiliger Sebastian, als von Pfeilen durchbohrt vom Künstler dargestellt worden, mußte die weitere Verbindung des sterbenden Verwundeten

mit diesem pfeildurchbohrten Diitrephes als ganz natürlich erscheinen, — wenn man erstens außer Anschlag ließ, daß die Inschrift die von Hermolykos aufgestellte Statue als ein Dankweihgeschenk (ἀπαρχήν) nennt, welches in der Gestalt eines sterbenden Verwundeten selbstverständlich undenkbar ist, und wenn zweitens eine griechische Porträtstatue in einer solchen Situation nicht völlig unerhört und ohne ein einziges Beispiel aus dem ganzen Bereiche der griechischen Kunstgeschichte wäre. Die gesammte Combination [112]) fällt demnach aus mehr als einem Grunde in sich zusammen, und es wird, wenn man nicht vorzieht, gänzlich auf das Verständniß der Überlieferung zu verzichten, wohl kaum etwas Anderes übrig bleiben, als sich der Vermuthung [113]) anzuschließen, daß Plinius' Worte, so wie wir sie lesen, einen Irrthum enthalten und thatsächlich auf die verwundete Amazone desselben Künstlers bezüglich sind, in welchem Falle sie nicht allein ohne alle Schwierigkeit sind, sondern uns bei dem Versuch, unter den verschiedenen verwundeten Amazonen diejenige des Kresilas herauszufinden, leiten können.

An zweiter Stelle zu nennen ist Strongylion von unbekanntem Vaterlande, von dem aber ein öffentlich aufgestelltes großes Werk, das gleich näher zu besprechende „hölzerne (troische) Pferd" in Athen war, ein zweites im benachbarten Megara, so daß wir ihn vielleicht als Attiker auffassen, jedenfalls seinen längern Aufenthalt in Athen nachweisen können, der an sich genügen würde, um Strongylion den attischen Künstlern zuzurechnen. Das einzige feste Datum aus dem Leben desselben knüpft sich an das erwähnte „hölzerne Pferd", das Weihgeschenk eines attischen Bürgers Chaeredemos auf der Burg von Athen, wo im heiligen Bezirke der Artemis Brauronia dessen 11 Fuß lange Basis, mit Weihinschrift und Künstlernamen, 1840 wieder aufgefunden worden ist. Dies „hölzerne Pferd" von Erz erwähnt Aristophanes in seinen Ol. 91, 2 (415) aufgeführten „Vögeln", wahrscheinlich als ein kurz vorher aufgestelltes Kunstwerk, welches damals das Stadtgespräch bildete. Nun ist die Darstellung eines ehernen Rosses von der Größe, daß seine Basis 11 Fuß mißt, kein Auftrag, den ein junger Anfänger erhält; das Jahr Ol. 91, 2 also muß in Strongylions Mannesalter fallen, so daß er wesentlich als Altersgenoß der Schüler des Phidias und Myron erscheint. Damit verträgt sich sein Zusammenwirken mit dem ältern Kephisodotos, von dem später die Rede sein wird, eben so wohl, wie der Charakter der Buchstabenformen in der erwähnten Inschrift.

Das „hölzerne Pferd" beschreibt uns Pausanias genauer, indem er angiebt, daß aus seinem Rücken Menestheus und Teukros und Theseus' Söhne, lauter attische Helden, hervorschauten; es war also gedacht in dem Augenblicke, wo die verblendeten Troer dasselbe in ihre Stadt aufgenommen haben, und wo sich aus seinem waffenerfüllten Bauche Ilions Verderben entwickelt. Es ist das eine eigenthümliche Aufgabe für einen Künstler, der, wie wir sehn werden, sich als Thierbildner hervorthat, ein derartiges „hölzernes Pferd" zu bilden, welches man als solches erkannte, ohne doch etwa, realistischer Weise auf die vorgestellten Formen des echten Sagenrosses zurückgreifend, etwas Unschönes, eine wunderliche Kriegsmaschine zu machen; aber es läßt sich nicht verkennen, daß diese Aufgabe ein besonderes Interesse haben mußte für eine Kunst, die in Thierbildungen zu vollendeter Meisterschaft gediehen war, obgleich es schwer ist, sich über die Art, wie der Künstler seinen Zweck erreichte, Rechenschaft zu geben, und zweifelhaft, ob ein moderner Bildhauer es wagen würde, Strongylion sein Kunststück

nachzumachen. Daß derselbe in der Bildung von Pferden und Stieren ausgezeichnet gewesen, hebt Pausanias hervor, und es ist eine ansprechende Vermuthung, ein dicht bei dem „hölzernen Pferde“ aufgestellter Stier von Erz und ein mit beiden zusammen genannter Widder sei von Strongylions Hand gewesen. Keineswegs aber war dieser Künstler nur in Darstellungen von Thieren bedeutend, vielmehr wird auch eine Amazone von ihm gerühmt, die wegen der Schönheit ihrer Schenkel den Beinamen „Euknemos“ (die schönschenkelige) erhielt und welche Nero dieser Eigenschaft wegen mit sich führte[114]), sowie die Statue eines Knaben, welche der bei Philippi gefallene Brutus mit sehr warmem, schwerlich nur künstlerischem, Enthusiasmus liebte. Endlich kennen wir Strongylion noch als Götterbildner. Pausanias (1, 40, 6) nennt als sein Werk das Bild der Artemis Soteira in Megara, welches nach einer Notiz desselben Schriftstellers (1, 44, 4) von demjenigen derselben Göttin in Pagae in Megaris an Größe und Gestalt sich in nichts unterschied. Beide Statuen können wir auf Münzen der genannten Städte, von welchen Fig. 83 diejenige von Pagae wiedergiebt[115]), in übereinstimmender Gestalt nachweisen und finden sie hier innerhalb ihres Tempels kurz geschürzt, in lebhaftester Bewegung rechtshin schreitend mit einer Fackel in jeder der erhobenen Hände, wodurch sie bei dem Fehlen jedes auf die Jagd hinweisenden Attributes als Nachtgöttin oder Göttin des nächtlichen Lichtes charakterisirt wird, als welche sie sich auch in der von Pausanias überlieferten Sage bewährt hat. Von besonderem Interesse ist diese Statue als das nachweislich früheste Einzelstatue seit der archaischen Periode, welches eine Gottheit anstatt in feierlicher Ruhe in lebhaftester Bewegung und in einer eine besondere Seite ihres mythologischen Wesens bezeichnenden Situation darstellt, ein Bildungsprincip, welches in der folgenden Periode zum gewöhnlichen wird. — Außerdem wissen wir noch von dreien Musenstatuen des Strongylion, die mit drei anderen von Olympiosthenes und eben so vielen von Kephisodotos dem ältern auf dem Helikon aufgestellt waren.



Fig. 83. Münze von Pagae mit Strongylions Artemis.

Wenn nun diese Götterstatuen allerdings ein ideales Element enthalten, welches sicher nicht aus Myrons Lehre stammt, so nähern doch die Thierdarstellungen Strongylion diesem Meister und seiner Art mehr, als der des Phidias, und damit stimmt es auch überein, daß der Ruhm der Werke Strongylions wesentlich auf ihrer Formschönheit, nicht auf idealem Gehalt beruht und daß seine Knabenstatue, die uns eben einfach als Knabe angeführt wird, deswegen der kleinen Zahl von Genrebildern angereiht werden zu müssen scheint, die wir so eben als von Künstlern myronischer Schule und Richtung herstammend kennen gelernt haben.

Unter Übergehung einer kleinen Reihe von Künstlern, die als solche weniger bedeutend waren oder in unseren Überlieferungen erscheinen, mögen zum Schlusse dieses Capitels noch drei Künstler hervorgehoben werden, von welchen der eine, Praxiteles der ältere, als der Stammvater eines hochbedeutenden Künstlergeschlechts erscheint, während die beiden anderen, Kallimachos und Demetrios, eine eigenthümliche Richtung in der Kunst vertreten.

Mit dem schon oben S. 221 erwähnten ältern Praxiteles hat es eine eigenthümliche Bewandniß. Die antike kunstgeschichtliche Überlieferung kennt ihn nicht oder vielmehr sie unterscheidet ihn nicht von seinem berühmten Namensgenossen und wahrscheinlichen Enkel, dem großen Haupte der jüngern attischen Schule,

während die Nachricht des Pausanias (1, 2, 4), daß die Künstlerinschrift an einem Werke des Praxiteles in Athen, einer Gruppe der Demeter mit Kora und Iakchos im Demetertempel in „attischen“ d. h. alterthümlichen, voreukleidischen Buchstaben geschrieben sei, unausweichlich dazu zwingt, einen ältern Namensgenossen von dem großen Praxiteles zu unterscheiden, da ein Datum vor Ol. 94, 2 (403 v. u. Z.) sich mit der Chronologie des bekannten Praxiteles unter keinen Umständen vereinigen läßt (vgl. oben S. 242 Anm. 178). Wenn aber dies einmal feststeht, so ergiebt sich die Aufgabe, sämmtliche auf den einen ununterschiedenen Praxiteles bezügliche Nachrichten der Alten darauf hin zu prüfen, ob sie sich in der That auf den berühmten Künstler dieses Namens oder, wie die Notiz des Pausanias, auf einen ältern Meister beziehn, und es muß der Versuch gemacht werden, auf diesem Wege von dem ältern Praxiteles und seiner künstlerischen Thätigkeit ein Bild zu gewinnen. Dieser Versuch ist in der allerneuesten Zeit in der Hauptsache mit Geschick und Glück in einem Aufsatze von W. Klein gemacht worden [116]), dessen Ergebnisse, soweit sie sicher oder mehr oder weniger wahrscheinlich sind, der folgenden Darstellung zum Grunde liegen.

Was zunächst die Persönlichkeit des Künstlers anlangt, erscheint seine Herkunft von der Insel Paros, welche auch schon von anderer Seite vermuthet worden ist, wohl möglich, obgleich sie schwerlich beweisbar ist [117]). Diese Möglichkeit beruht darauf, daß in der oben S. 279 berührten Stelle des Pausanias der Name des ersten Lehrers des Kolotes aus der überlieferten Form Pasiteles in Praxiteles geändert wird, wie schon in älterer Zeit (von Thiersch) vorgeschlagen worden ist. Als nothwendig kann diese Correctur nicht gelten; daß sie jedoch eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich habe, läßt sich um so weniger läugnen, als bei Properz von einer parischen Heimath des Praxiteles (wir haben den ältern zu verstehn) die Rede ist. Der hiernach von Paros stammende Praxiteles, den Pausanias einen Autodidakten nennt, ist dann nach Athen übergesiedelt, wo wir in der Genossenschaft des Phidias auch andere Parier, Agorakritos und Kolotes sowie Thrasymedes gefunden haben (oben S. 277 ff.) und wo die Familie Praxiteles dauernd heimisch blieb. Denn allerdings ist es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß wir den ältern Praxiteles als Vater des ältern Kephisodotos und diesen als Vater des berühmten Praxiteles anzuerkennen haben, dessen Sohn neben einem anscheinend weniger bedeutenden Künstler Timarchos der jüngere Kephisodotos bezeugtermaßen ist. Chronologisch aber erscheint der ältere Praxiteles als ein wahrscheinlich etwas jüngerer Zeitgenoß des Phidias, der sich freilich noch mit dem alten Kalamis berührte (oben S. 221), der aber in einigen anderen Nachrichten mit Phidias' Schüler Alkamenes parallel, vielleicht gradezu zusammen arbeitend erscheint, ohne gleichwohl, soviel wir sagen können, der Genossenschaft des Phidias angehört zu haben.

Von den bei den alten Schriftstellern dem Praxiteles schlechthin beigelegten Werken aber gehören dem frühern Meister dieses Namens nach den Klein'schen Erörterungen mit Wahrscheinlichkeit die folgenden.

1) Ganz gewiß die oben schon erwähnte Gruppe im Demetertempel in Athen [118]), ein sicherlich bedeutendes Werk aus Marmor, welches auch noch von anderen Schriftstellern (SQ. Nr. 1195—97) berührt wird.

2) Ebenfalls so gut wie sicher der Wagenlenker auf dem Viergespann des Kalamis (oben S. 221).

3) Mit Wahrscheinlichkeit das Tempelbild der Hera Teleia in Plataeae (SQ.

Nr. 1213), eine ruhig aufrecht stehende Statue beträchtlicher Größe von pentelischem Marmor[119]), deren vermuthliche Nachbildungen[120]) dem Stile des ausgehenden 5. Jahrhunderts wenigstens nicht widersprechen. Der Hera aber würde 4) selbstverständlich die Statue der Rhea mit dem eingewindelten Steine in der Vorhalle desselben Tempels zu folgen haben.

5) Mit großer Wahrscheinlichkeit die Zwölfgötter in demselben alten Tempel in Megara, in welchem auch die oben besprochene Statue der Artemis Soteira von Strongylion stand (s. SQ. Nr. 877). Die Wahrscheinlichkeit, daß dies Werk dem ältern Praxiteles gehört, gründet sich, wie Klein a. a. O. S. 14 bemerkt hat, außer darauf, daß der Gegenstand dem 5. Jahrhundert angemessener erscheint, als dem 4., besonders auf den Umstand, daß Pausanias die Statuen als „angeblich“ Werke des Praxiteles (*λεγόμενα εἶναι Πϱ.*) bezeichnet. Der Name des Künstlers stand wohl sicher fest, aber der Stil wollte dem Periegeten nicht derjenige des berühmten Praxiteles scheinen, weswegen er sein „angeblich“ beifügt.

6) Sehr fremdartig nehmen sich unter den Werken des großen Praxiteles die Heraklesthaten in den Giebeln des Herakleion von Theben (SQ. Nr. 1285) aus, welche auf die eine oder die andere Art aus der Liste zu entfernen ich selbst früher in nicht zu billigender Weise versucht habe. Den richtigen Weg hat ohne Zweifel Klein S. 15 eingeschlagen, indem er diese Gruppen dem ältern Praxiteles zuweist und sie in gegenständlichen und synchronistischen Zusammenhang mit dem, wie oben S. 270 berührt worden ist, von Alkamenes für Thrasybulos und seine Genossen nach der Vertreibung der s. g. 30 Tyrannen Ol. 94, 2 gearbeiteten, in demselben Tempel aufgestellten Weihgeschenke bringt, welches Athena und Herakles, die Schutzgötter der beiden verbündeten Städte in jedenfalls freundlicher Beziehung zu einander darstellte.

7) Wenigstens eben so wahrscheinlich wie bei den Werken in Theben ist ein Zusammenhang zwischen Alkamenes und dem ältern Praxiteles in zwei Arbeiten in einem und demselben Doppeltempel in Mantineia (Pausan. 8, 9, 1), dessen eine Cella den Asklepios von Alkamenes (oben S. 274) enthielt, während die zweite, von dieser durch eine Mauer geschiedene mit der Gruppe der Leto, des Apollon und der Artemis geschmückt war, welche nach Pausanias Praxiteles drei Menschenalter nach Alkamenes gearbeitet haben sollte. Wie höchst unwahrscheinlich diese letztere Angabe und wie viel wahrscheinlicher es sei, daß es sich hier um synchronistische Arbeiten des Alkamenes und des ältern Praxiteles handele, hat Klein S. 16 f. dargethan. Daß 8) dieselbe Gruppe in dem Tempel des Apollon Prostaterios in Megara (SQ. Nr. 1200) sehr füglich eine Wiederholung der mantineïschen (oder umgekehrt) sein kann und daher mit wenigstens eben so großer wenn nicht mit größerer Wahrscheinlichkeit den Werken des ältern Praxiteles als denen des jüngern beigezählt werden darf, kann man eben so wenig in Abrede stellen und muß endlich anerkennen, daß 9) für die Gruppe der zwischen Athena und Hebe thronenden Hera im Heratempel in Mantineia (SQ. Nr. 1194) als Werk des ältern anstatt des berühmten Praxiteles gute, wenngleich nicht entscheidende Gründe von Klein S. 16 f. geltend gemacht worden sind.

Überblickt man aber die ganze Reihe der auf diese Weise dem ältern Praxiteles zugewiesenen Werke, so kann man sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß sie einen unter sich übereinstimmenden und zu der Periode des Phidias und seiner Schüler durchaus passenden Charakter, denjenigen einer ernsten, wesentlich

auf das Religiöse gerichteten Kunst tragen und daß hierin schließlich nicht die schwächste Gewähr dafür liegt, daß sie mit Recht aus der Liste der auf den Namen Praxiteles schlechthin getauften Werke ausgeschieden worden sind.

Nur beiläufig möge hier erwähnt werden, daß Klein neben dem ältern Praxiteles ebenfalls einen ältern Skopas nachgewiesen hat, den man übrigens schon mehrfach früher vermuthet hatte, der aber weniger bedeutend hervortritt, als der ältere Praxiteles, so daß es genügen wird, auf ihn bei Gelegenheit des jüngern, berühmten Skopas zurückzukommen und seine Werke von den Werken dieses zu unterscheiden.

Kallimachos wird freilich nicht ausdrücklich Athener genannt, ist aber wahrscheinlich doch als attischer Künstler zu betrachten, da sein einziges öffentliches Werk, der künstliche Leuchter für die ewige Lampe sich im Erechtheion zu Athen befand, und da es heißt, daß die Athener ihm seinen unten zu besprechenden Beinamen gegeben haben. Auch seine Zeit ist nicht überliefert; war er aber Erfinder des korinthischen Capitells, wie Vitruv angiebt, was schwerlich stichhaltige Gründe gegen sich, wohl aber, wie wir sehn werden, eine innere Wahrscheinlichkeit für sich hat, so muß Kallimachos wesentlich ein vielleicht jüngerer Zeitgenoß des Phidias gewesen sein.

Über seine Werke fließen unsere Quellen nur äußerst dürftig, eine „bräutliche“ (*νυμφευομένη*) Hera in Plataeae[121]) und „tanzende Lakonerinnen“ sind die einzigen Arbeiten des Künstlers, die uns genannt werden. Desto reichlicher sind Urteile der Alten über Kallimachos vorhanden, welche, ganz abgesehn von dem, was sie aussagen, zunächst beweisen, daß Kallimachos, obgleich zurückstehend hinter den Künstlern ersten Ranges, wie Pausanias sagt, nicht nur ein in seiner Art tüchtiger Meister war, sondern ein Künstler von einer ausgeprägten Eigenthümlichkeit, welche im Entwickelungsgange der griechischen Kunst ihre besondere Bedeutsamkeit hatte. Diese Eigenthümlichkeit können wir nun aus den Aussagen der Alten bestimmt genug ableiten.

Am umfassendsten und genauesten ist Plinius' Urteil: „von allen Künstlern ist durch seinen Beinamen Kallimachos am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb „Katatexitechnos“ zubenannt, bemerkenswerth als Beispiel, daß man auch in der Genauigkeit Maß halten soll. Seine tanzenden Lakonerinnen sind ein sorgfältig vollendetes Werk, in welchem aber alle Anmuth durch das Übermaß des Fleißes in der Ausführung verloren gegangen ist.“ Denselben Beinamen bezeugt uns Pausanias und fügt hinzu, daß Kallimachos, an eigentlicher Kunst hinter den Ersten zurückstehend, an Verständigkeit (*σοφία*) Alle überragt habe, und denselben Beinamen führt auch Vitruv an, indem er angiebt, er sei dem Kallimachos „wegen seiner Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit“ beigelegt worden. Schon aus diesen Stellen und noch mehr aus sonstiger Anwendung des Wortes, welches dem Beinamen des Kallimachos zum Grunde liegt, ist es klar, daß dieser Beiname, der sich durch ein deutsches Wort schwer wiedergeben läßt, eine große Feinheit, Genauigkeit, Durchbildung in der Formgebung angeht, welche an und für sich nicht zu tadeln ist, aber, nicht auf das richtige Maß beschränkt, wie eben bei Kallimachos, zum Fehler wird. Unsere Künstler bezeichnen durch den Ausdruck „eine breite Manier“ eine Darstellung, welche die Grundgedanken und Grundformen eines Kunstwerks klar und fühlbar hinstellt; diese breite Manier kann in der flüchtigsten Skizze so

gut wie in dem ausgebildetsten und durchgearbeitetsten Kunstwerke bestehn und besteht so lange, wie das Einzelne, ohne für sich Geltung in Anspruch zu nehmen, sich dem Ganzen und den Hauptformen unterordnet. Wir haben diese breite Manier bei höchst genauer Einzelbildung z. B. in den Giebelstatuen des Parthenon gefunden, bei Kallimachos aber ist sie verloren gegangen, weil er, seine technische Kunstfertigkeit in virtuoser Weise ausbeutend, auf die übermäßig sorgfältige Bildung des Einzelnen einen nie sich genug thuenden Fleiß verwandte. Dadurch erhielten die Einzelheiten der Formgebung in seinen Werken eine Bedeutung, ein Übergewicht über die großen Grundformen, so daß das Auge an ersteren haftend, nicht zur Wahrnehmung eines Gesammteindrucks gelangte, daß die Harmonie und Kraft der Gesammtgestalten der selbständigen Geltung des Einzelnen unterlag. Und das eben ist es, was der Beiname sagen will.

Mit dieser Auffassung der Eigenthümlichkeit des Kallimachos verträgt sich nun die Nachricht des Pausanias, Kallimachos habe das Bohren des Marmors erfunden, richtig verstanden, sehr gut, ja sie giebt uns Aufschluß über die Art, wie die übermäßige Feinheit des Kallimachos hervorgebracht wurde. Richtig verstanden, d. h. beschränkt auf dasselbe Maß, auf welches wir fast ohne Ausnahme alle Nachrichten der Alten über Erfindungen oder erste Anwendungen technischer Eigenthümlichkeiten zu beschränken haben. Erfunden oder zum ersten Male angewendet hat Kallimachos den Marmorbohrer ganz gewiß nicht, das bezeugen, um nur diese zu nennen, die aeginetischen Giebelstatuen, an denen die Spuren des Bohrers deutlich vorliegen, aber Kallimachos wird den Marmorbohrer zuerst in einer Art verwendet haben, die, eigentliche Effecte hervorbringend, bemerkt wurde oder auffiel. Nun ist der Bohrer in der Bearbeitung des Marmors dasjenige Instrument, durch welches im Gegensatze zum flachen Meißel, der die großen und breiten Flächen herstellt, scharfe, kleine, tiefunterhöhlte Einzelheiten hervorgebracht werden, tiefe Gänge in den Falten der Gewandung, feine Wellen in den Locken des Hauptbaars. Dergleichen aber ist es, worin Kallimachos sich hervorthat und wodurch er seinen Werken schadete.

Mit dem Kunstcharakter des Kallimachos verträgt sich aber ferner auch die ihm beigelegte Erfindung des korinthischen Capitells, wenngleich das Geschichtchen dieser Erfindung nichts ist als eine anmuthige Anekdote. Das korinthische Capitell ist wahrscheinlich aus den sogenannten Anthemien des ionischen herausgebildet worden, sein Grundcharakter aber ist elegante Zierlichkeit, Leichtigkeit, Reichthum an Einzelformen, seine Herstellung ist nur möglich durch eine ausgedehnte Anwendung des Bohrers, und seine Erfindung durch einen Künstler wie Kallimachos, grade vermöge des Strebens nach vollendeter Feinheit, sehr wohl denkbar.

Und so bleibt uns über diesen Künstler nur noch ein altes Urteil zu betrachten übrig, dasjenige des Dionysios von Halikarnaß (SQ. Nr. 531 und 795), welcher Kallimachos „wegen der Zierlichkeit und Anmuth“ mit Kalamis zusammen Phidias und Polyklet gegenüber anführt. Dieser Ausspruch scheint demjenigen des Plinius: bei Kallimachos' tanzenden Lakonerinnen sei „alle Anmuth verloren gegangen“, schnurstracks zu widerprechen; man kann diesen Widerspruch auch nicht durchaus läugnen und soll nicht versuchen ihn künstlich wegzuerklären. Wohl aber läßt er sich einigermaßen ausgleichen, wenn man in's Auge faßt, zunächst daß es

dem Schriftsteller auf einen Gegensatz zu Phidias und Polyklet viel mehr als auf eine Unterscheidung zwischen Kalamis und Kallimachos ankommt. Die eigentlich breite und große Manier soll der feinen und zierlichen gegenübergestellt werden. Zweitens aber darf nicht vergessen werden, daß Plinius nicht allen Werken des Kallimachos die Anmuth abspricht, sondern speciell den Lakonerinnen. Es ist sehr möglich, daß grade diese die Eigenthümlichkeit und den Fehler ihres Meisters in der auffallendsten Weise offenbarten, während anderen Werken des Kallimachos freilich niemals das Prädicat einer großen und breiten Manier, wohl aber dasjenige der Zierlichkeit und Anmuth gegeben werden konnte.

Wenn aber jedenfalls das übermäßige Streben nach Zierlichkeit und Feinheit in der Formgebung bei Kallimachos schon als ein Abweichen von dem richtigen Wege der Kunst bezeichnet werden muß, so tritt uns in den Leistungen des letzten hier zu behandelnden Künstlers, des Demetrios, eine ungleich größere Verirrung entgegen, die als solche schon von den alten Kunstkritikern empfunden wurde und die uns von besonderem Interesse sein muß, weil sie, obgleich in dieser Zeit vollkommen isolirt dastehend, doch augenscheinlich mit vollem Bewußtsein auftritt und sich als Opposition und Reaction gegen den maßgebenden Idealismus der attischen Kunst wohl verstehn läßt.

D e m e t r i o s ist bezeugtermaßen ein attischer Künstler, wir wissen, daß er im Gau Alopeke geboren ward, und können seine Zeit mit ziemlicher Sicherheit auf die 80er Oll. (etwa (460—420) berechnen. Unter seinen Werken finden wir ein Götterbild, eine Athena, die in unserer römischen Quelle mit einem Beinamen angeführt wird, dessen Bedeutung (ja dessen Lesart) nicht feststeht, und von der wir nichts wissen, als daß die Schlangen an ihrer Aegis, wahrscheinlich vermöge ihrer sehr feinen Ausarbeitung, wie Kitharasaiten tönten.

Wenn Demetrios mit diesem Athenabilde gewissermaßen dem Geiste seiner Zeit und seiner heimischen Kunst wenigstens gegenständlich eine Concession gemacht hat, so tritt uns sein eigentliches Kunstprincip in den übrigen drei Werken seiner Hand, von denen wir Kunde haben, entgegen. Dies waren Porträts. Aber nicht etwa Porträts blühender Jugend und Schönheit, wie diejenigen des vielbewunderten Alkibiades, mit denen wir eine Reihe von Bildhauern und Malern dieser Zeit beschäftigt finden, sondern Bildnisse älterer Personen. Dies können wir freilich bei dem ersten derselben, dem Porträt des athenischen Reiterführers Simon, der ein großer Pferdekenner und Schriftsteller über Reiterei war, nur voraussetzen, obgleich immerhin mit Wahrscheinlichkeit; bei den anderen beiden aber ist es bezeugt. Das eine war nach Plinius dasjenige der Lysimache, welche 64 Jahre lang Priesterin der Athena gewesen war, von dem vielleicht auch Pausanias als von der nur ellengroßen Statuette einer G r e i s i n redet [122]). Ungleich genauer sind wir über das dritte Porträt von Demetrios, dasjenige des korinthischen Feldherrn Pelichos unterrichtet, und zwar durch Lukian, welcher dasselbe in einem Gespräche (Philopseud. 18. SQ. Nr. 900) so beschreibt: „Hast du nicht, hereintretend in die Hausflur, die vortreffliche Statue gesehn, das Werk des Menschenbildners Demetrios? Du meinst doch nicht den Diskobol? . . — Nein, den meine ich nicht, der ist ein Werk Myrons, wenn du aber die Statue neben dem Brunnen gesehn hast, die meine ich, d e n a l t e n M a n n m i t d e m S c h m e r b a u c h u n d d e r k a h l e n P l a t t e, d e m B a r t e, v o n d e m e i n i g e H a a r e w i e v o m W i n d e b e w e g t s i n d, d e r h a l b v o m G e w a n d e e n t b l ö ß t m i t d e u t l i c h v o r t r e t e n d e n A d e r n e i n e m

Menschen gleicht, wie er leibt und lebt." Diese Statue aber kann uns nur als ein Beispiel des Kunstcharakters des Demetrios gelten, den Quintilian (12, 10) dahin bestimmt, daß, während Polyklet die menschliche Schönheit über die Natur zu steigern wußte, Praxiteles und Lysippos, jeder auf seine Weise, wie wir sehn werden, der Naturwahrheit am besten nahe gekommen sind, Demetrios der Tadel treffe, darin zu weit gegangen zu sein, da es ihm mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit angekommen sei. Gleichwie nun dieser Ausspruch Quintilians uns dasjenige allgemein bestätigt, was wir bei dem Porträt des Pelichos bezeugt finden und bei demjenigen der Lysimache voraussetzen dürfen, da eine Greisin doch immer nur von sehr bedingter natürlicher Schönheit sein kann, dient uns wiederum besonders die Statue des Pelichos, um Quintilians Urteil näher zu bestimmen und den Kunstcharakter des Demetrios zu präcisiren. Demetrios erscheint als barer Realist. Es ist schon bei Besprechung Myrons der große, leider nur zu oft übersehene Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus hervorgehoben worden, auf den hier zurückzukommen ist. Der Naturalismus erstrebt Naturwahrheit, stellt die Natur in ihren wesentlichen und bedingenden Formen und Zügen dar und kann daher nie etwas Unschönes hervorbringen; denn die Natur in ihrem freien Schaffen bringt nichts Unschönes hervor, das Unschöne des Individuums beruht auf Verkümmerung oder auf Verfall des Gebildes der Natur. Die naturalistische Kunst beseitigt dies Zufällige und Unschöne und stellt das Wesen so hin, wie es die ungehemmt schaffende Natur gebildet haben würde, das Geschöpf, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgeht. Demgemäß ist der Naturalismus in der Kunst, wie er uns bei Myron, bei Polyklet, bei Lysippos entgegentritt, sowohl an sich berechtigt, wie er sich mit der höchsten Idealität verbinden kann, ja als die einzige denkbare Form des plastischen Idealbildes verbinden muß. Der Realismus dagegen geht auf die Darstellung der Wirklichkeit aus. Die Wirklichkeit aber stellt an sich nie das Wesen in seiner Vollendung und absoluten Geltung hin, sondern immer mehr oder weniger individuell bedingt, gehemmt in der freien Entwickelung oder verfallen, und mit allen Mängeln und Zufälligkeiten des Individuums behaftet. Der Realist weiß seinem Princip nach nichts von Schönheit; copirt er ein schönes Individuum, so ist das Zufall, in der nächsten Stunde kann er sich ein häßliches zum Gegenstand wählen, „es kommt ihm mehr auf Ähnlichkeit (Wiedergabe des wirklich Vorhandenen) als auf Schönheit an". Ein solcher Realist, und zwar einer vom reinsten Wasser, war Demetrios, wie uns Quintilian in den eben wiederholten Worten bezeugt, wie das auch Lukian andeutet, wenn er Demetrios zwei Mal (a. a. O. 18 u. 20), das zweite Mal mit besonderem Nachdruck „nicht Götterbildner, sondern Menschenbildner" (*οὐ θεοποιός τις ἀλλ' ἀνθρωποποιός*) nennt, wie wir das auch, und zwar ganz speciell, aus seiner Statue des Pelichos lernen. Er stellt nicht allein den Hängebauch des alten Mannes dar, nicht allein seine kahle Platte, er bildet auch die Adern in der Art, wie sie unter der welken Haut des Greises in unangenehmer Weise sichtbar dahinziehn, ja er vergeht sich so weit gegen die Gesetze der Kunst, daß er, um den struppigen Bart des Pelichos darzustellen, einzelne Haare desselben, wie vom Winde bewegt, aus der Masse des Haars herausbildet.

Dieser Realismus ist eine ganz entschiedene Verirrung, und zwar deshalb, weil er gegen das oberste Princip der Kunst, die Schönheit darzustellen, verstößt, aber diese Verirrung läßt sich, wie gesagt, als bewußte Reaction gegen den Idea-

lismus der Schule des Phidias begreifen, ja sie muß als solche aufgefaßt werden, da Demetrios, weit davon entfernt ein Pfuscher zu sein, noch in so später Zeit, wie die des Lukian und Quintilian, als ein bekannter, namhafter Künstler, wenn auch ganz vereinzelt dasteht, dessen Werke nur vermöge der Schärfe der Charakteristik und vermöge der Meisterschaft der Technik den Blick fesseln konnten, welche das Unmögliche (z. B. fliegende Haare in Erz) annähernd möglich zu machen wußte.

ZWEITE ABTHEILUNG.

ARGOS.

Zehntes Capitel.

Polyklets Leben und Werke.

Es ist bereits in der Einleitung zu diesem dritten Buche bemerkt worden, daß Argos den zweiten Mittelpunkt des Kunstbetriebes dieser Zeit neben Athen bildet, wie dies ein schließlicher Umblick in ganz Griechenland darthun wird. Diesen zweiten Knotenpunkt der Kunst haben wir jetzt zunächst für sich zu betrachten, um uns sodann zu vergegenwärtigen, wie das hier Geleistete und Geschaffene neben den Hervorbringungen Attikas auf den Entwickelungsgang der griechischen Kunst im Ganzen gewirkt hat.

Der Meister, welcher für die argivische Kunst diejenige Stelle einnimmt, in der wir für die attische Phidias finden, ist Polyklet.

Polyklet ist gebürtig aus Sikyon, lebte und wirkte aber hauptsächlich in Argos, und wird deshalb bald als Sikyonier, bald als Argiver angeführt. Dies ist Veranlassung geworden zu der Annahme, der Sikyonier und der Argiver Polyklet seien verschiedene Personen; neuerdings jedoch ist diese Hypothese als völlig unbegründet nachgewiesen, und es ist dargethan worden, daß die verschieden lautenden Urteile über Polyklet, welche neben der doppelten Heimathsbezeichnung zur Unterscheidung zweier Künstler geführt haben, sich nicht allein, wenn man von denen absieht, welche sich auf einen beträchtlich jüngern, in den Quellen allerdings nicht immer gehörig unterschiedenen Namensgenossen beziehn, ohne allen Zwang auf eine Person vereinigen lassen, sondern, grade wenn man sie auf eine Person bezieht, uns in den Stand setzen, von Polyklets Kunstcharakter ein so genaues Bild zu entwerfen, wie von dem weniger anderen Künstler.

Von seinem Leben ist so gut wie nichts überliefert, ja nicht einmal sein Zeitalter vermögen wir aus alten Quellen genau festzustellen. Plinius setzt Polyklet in die 90. Olympiade (420—416 v. u. Z.), und dies ist das einzige verbürgte Datum, jedoch besagt dasselbe mehr als man auf den ersten Blick glauben sollte. Es bezieht sich dasselbe nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Aufstellung des

Kolossalbildes der Hera von Argos, deren Tempel Ol. 89, 2 (423) abbrannte. Dies Kolossalbild der Hera ist aber ohne allen Zweifel eine der vollendetsten und reifsten Leistungen des Künstlers, es ist zugleich eines der wenigen Werke, welche er, so viel wir wissen, in öffentlichem Auftrag verfertigte, woraus wir zu folgern berechtigt sind, daß er dasselbe im höhern Mannesalter, in der Zeit seiner anerkannten Meisterschaft geschaffen habe, in welche auch die anderen Arbeiten gleichen Charakters fallen. Nehmen wir hinzu, daß er Ageladas' Schüler war, was wir doch auch nicht ohne Grund in das allerhöchste Greisenalter des Ageladas verlegen dürfen, während das späteste Datum, welches man für Polyklets eigene Künstlerthätigkeit wenigstens wahrscheinlich machen, wenn auch nicht erweisen kann, Ol. 93, 4 (404) ist, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit sagen dürfen, daß das plinianische Datum aus Polyklets Leben wesentlich als eines der späteren zu betrachten sei, so daß, wenn wir von demselben hauptsächlich rückwärts rechnen und annehmen, daß Polyklet etwa ein Alter von 58—60 Jahren hatte, als er seine Hera schuf, wir seine Geburt in die 74. oder 75. Ol. (etwa 482—478) verlegen dürfen, wodurch er als ein 16—18 Jahre jüngerer Zeitgenoß des Phidias erscheint.

Wenden wir uns den Werken des Meisters von Argos zu.

Götterbilder können wir mit Sicherheit nur zwei von Polyklets Hand nachweisen, erstens einen Hermes, über den wir aus litterarischer Überlieferung nichts Anderes erfahren, als daß er einmal (lange nach seiner Verfertigung) in Lysimacheia, ursprünglich vielleicht in einem benachbarten Orte aufgestellt war, während wir ihn uns mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit aus einer schönen, in Annecy gefundenen Bronzestatuette vergegenwärtigen können, welche in Proportionen und Stellung in der auffallendsten Weise mit den unten zu besprechenden Statuen des Doryphoros und des Diadumenos übereinstimmt[123]), dagegen so bedeutend von dem gewöhnlichen Typus des Hermes abweicht, daß dadurch unwiderleglich erwiesen wird, daß man Polyklet mit Unrecht die Schöpfung des kanonischen Hermesideales beigelegt hat. Das zweite sicher polykletische Götterbild ist die Hera im Tempel von Argos. Zu ihnen kommt möglicherweise eine in Amyklae aufgestellte Aphrodite, welche einen Theil eines Weihgeschenkes für den Sieg bei Aegospotamoi (Ol. 93, 4) bildete, ein Erzbild, welches unter einem großen ehernen Dreifuß aufgestellt war und der eine Erzfigur der „Sparta" mit einer Lyra von dem Parier Aristandros entsprach, in welchem wir später den vermuthlichen Vater des Skopas kennen lernen werden. Der Rest der von den Alten dem Polyklet beigelegten Götterbilder gehört mit größerer Wahrscheinlichkeit dem jüngern Namensgenossen des alten Meisters. So besonders die Marmorstatue eines Zeus Meilichios (des Versöhnlichen) in Argos, welche man aus chronologischen Gründen dem ältern Meister zuschreiben zu müssen glaubte, indem man ihre Weihung mit der Sühnung einer schweren Blutthat in Argos in Ol. 90, 2 (417) in Zusammenhang brachte. Seitdem aber auf eine ganz ähnliche Veranlassung, den s. g. Skylakismos in Ol. 102, 2 (370) hingewiesen worden ist[124]), steht nichts im Wege, die Statue, welche schon ihres Materials wegen unter den Werken des ältern Polyklet anstößig erscheint, dem jüngern Namensgenossen zuzuschreiben, dem aus demselben Grunde auch eine Marmorgruppe des Apollon, der Leto und Artemis auf dem Berge Lykone bei Argos (SQ. Nr. 943) beizulegen sein wird. Den ohne Zweifel hervorragendsten Platz unter den polykletischen Werken idealen Gegenstandes nimmt die argivische Hera ein, von der allein wir auch näher unterrichtet sind.

Diese von Gold und Elfenbein gebildete Statue war das Tempel- und Cultusbild in dem nach dem Brande im Jahre Ol. 89, 2 (423) neuerbauten, zwischen Argos und Mykenae am Berge Euboea gelegenen Tempel, dessen Fundamente und Bautrümmer nebst reichlichen Resten architektonischer Sculpturen eine im Sommer 1854 von Rangabé und Bursian geleitete Ausgrabung glücklich hat wieder auffinden lassen [125]). Gleichwie bei dem Zeus des Phidias sind wir bei Polyklets Hera auf eine bescheidene Anzahl von positiven Angaben über ihre Gestaltung angewiesen, welche leider hier durch eine monumentale Anschauung in noch dürftigerer Weise ergänzt und erläutert werden, als dies bei dem Zeus durch die eleischen Münzen geschieht. Denn wir besitzen nur auf ein paar Kupfermünzen eine Darstellung der ganzen Statue, natürlich in ganz kleinem Maßstabe [126]), dagegen nichts was für den Kopf der Göttin der pariser Münze (Fig. 56 c.) mit dem Kopfe des Zeus entspräche. Denn den autonomen Silbermünzen von Argos, auf welche man sich zur Vergegenwärtigung des Typus der polykletischen Hera berufen hat, kann man die Bedeutung eines solchen Zeugnisses grade so wenig beilegen wie den eleïschen Autonommünzen für den Zeus des Phidias. Danach ist, was wir von der Herastatue Polyklets feststellen können, Folgendes. Das Bild war von kolossaler Größe, aber doch kleiner als der Zeus in Olympia und die Athena des Phidias, und zwar mußte sie dies nach dem Maße des Tempels sein. Die Göttin saß auf einem goldenen Throne mit reichem Gewande bekleidet, welches nur den Hals und die schönen weißen Arme bloß ließ, denn ein Epigramm des Parmenion sagt uns, daß Polyklet von dem Körper seiner Hera zeigte, was Göttern und Menschen zu sehn erlaubt, aber verhüllte, was Zeus' Auge allein vorbehalten sei. Ihr Haupt mit dem reichlichen Haar umgab ein Stephanos, das ist eine in gleicher Höhe ringsumlaufende goldene Krone oder ein ziemlich breiter goldener Reifen, auf dem die Horen und Chariten, ihre Dienerinnen, in Relief gebildet waren. In der linken Hand hielt die Göttin das Scepter, welches mit einem Kukkuk bekrönt war, dem Symbol der heiligen Ehe mit Zeus, in der rechten Hand einen Granatapfel. Nach der gewöhnlichen und hier, wie in einigen anderen Fällen, auch wohl richtigen Ansicht ist dieser, vermöge der großen Zahl seiner Kerne, ein Symbol der ehelichen Fruchtbarkeit, nach einer andern Erklärung wäre er vielmehr als die Frucht der Unterwelt, und somit das Symbol von Heras Triumph über Zeus' Nebengemahlin Demeter [127]) aufzufassen, welche die Granate haßte, durch deren Genuß in der Behausung des Todtengottes sie ihr geliebtes Kind Persephone verloren hatte. Eben deshalb habe Hera dies Andenken des Unglücks der Nebenbuhlerin geliebt und dasselbe in Polyklets Tempelbilde triumphirend zur Schau getragen. Diese Erklärung gründet sich mit darauf, daß nach einem allerdings anfechtbaren Zeugnisse [128]) durch andere Attribute, eine Rebe, über deren Stelle wir nicht genau unterrichtet sind, und ein Löwenfell, auf welches die Göttin die Füße setzte, ihr Triumph über zwei andere Kebsweiber des Zeus, Semele und Alkmene und deren Söhne Dionysos und Herakles angedeutet gewesen wäre, denn Rebe und Löwenfell sind die bezeichnenden Attribute dieser Götter. Ist dieses also unsicher, so steht fest, daß Hebe, Heras eigenes eheliches Kind von Zeus, ebenfalls aus Gold und Elfenbein von Naukydes, einem Genossen Polyklets gebildet, neben der thronenden Mutter auf derselben Basis stand.

Es ist oben zur Athena Parthenos und zum Zeus des Phidias bemerkt worden, daß, obwohl dieselben nicht, wie man eine Zeit lang annahm, nur Schaubilder,

sondern wirkliche Cultbilder waren, es doch nicht sowohl die Aufgabe des Meisters war, bestimmte eigenthümliche Dogmen oder Glaubensanschauungen mythologischer Art der Athena- und Zeusreligion in ihnen darzustellen, als vielmehr die durch die Poesie verklärte, allgemein nationale Idealvorstellung vom Regierer der Welt und von der Herrin Attikas. In dieser Beziehung steht es mit der Hera Polyklets etwas verschieden, insofern die besondere argivische Religion die Grundlage für die Schöpfung des Meisters bildete und es demnach darauf ankam, die in diesem Cultus liegenden und durch ihn bedingten Gedanken und Vorstellungen von der Göttin in der Statue zur Anschauung zu bringen. Aus diesem Umstande erklären sich wohl zunächst die vielfachen Attribute derselben, deren jedes auf einen Zug im Mythus oder Dogma der Göttin sich bezieht, weiter aber läßt sich wenigstens mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß Polyklet die Göttin nicht allein gemäß der verklärtesten poetischen Anschauung bilden durfte, welche Hera als die Himmelskönigin und die erhabene Gemahlin, das weibliche Gegenbild des Weltherrschers Zeus auffaßt, da die Göttin von Argos nicht dies allein, sondern, und zwar ganz besonders, als die einzige rechtmäßige Gemahlin des Zeus, die Ehegöttin, die Schützerin und Vorsteherin des unverletzbar heiligen Bandes der Ehe war. Und während nun die Königin des Himmels und Gattin des Zeus als solche allein in der heitern und milden Majestät hätte aufgefaßt werden müssen, welche trotz allem Ernst von dem Antlitze des Zeus uns entgegenstrahlt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Wächterin und Schützerin des heiligen Ehebundes, als eine ernste und strenge Göttin erschienen ist, welche das Gesetz, die Norm und den Zwang der geheiligten Satzung aufrecht erhielt gegenüber dem Leichtsinn und dem Frevel der Gesetzesübertretung, zu der die Menschen, wie im poetischen Mythus der eigene Gemahl der Göttin, nur zu geneigt sind. Aus diesen Keimen ist bei Homer jenes überaus herbe, wenn auch großartige Bild der Zeusgemahlin erwachsen, und wenn man annehmen darf, daß auch dieses homerische Vorbild auf Polyklets Darstellung nicht sowohl in Einzelheiten als in seiner Ganzheit eingewirkt hat, so werden wir schließen dürfen, daß derselbe neben der dogmatischen Grundlage dazu beigetragen habe, dem Tempelbilde von Argos ein Element der Strenge, der herben Größe zu geben, welches mit der leidenschaftslosen Heiterkeit himmlischer Majestät schlechthin nicht vereinbar ist. So etwa können wir schließen und mögen danach versuchen, in unserer Phantasie das Werk Polyklets zu restauriren; nur daß wir uns bewußt bleiben, des monumentalen Anhalts durchaus zu entbehren. Denn wenn einerseits die neuere Forschung dargethan hat, daß jener vielgepriesene Kolossalkopf in der Villa Ludovisi, den man früher ganz allgemein als eine Nachbildung der Hera des Polyklet betrachtete, ganz gewiß nicht dieses, sondern vielmehr eine Originalschöpfung einer jüngern Periode sei, so stehn andererseits der von einigen Neueren vertretenen Ansicht, daß wir die gesuchte Nachbildung in einem Kopfe des Museums von Neapel besitzen, überaus ernste Bedenken entgegen, auf welche hier nicht eingegangen werden kann, während sie an einem andern Ort ausführlich dargelegt worden sind (s. Anm. 126). Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir den Typus der polykletischen Hera noch nicht kennen und gewiß, daß wir gut thun werden, bei dem Suchen nach demselben mit großer Vorsicht vorzugehn und unter anderen Vorurteilen auch jenes abzulegen (denn es ist ein solches), Polyklets Hera sei das vollendetste, kanonische Idealbild der Göttin gewesen, etwa so wie der Zeus des Phidias dasjenige des höchsten Gottes. Denn dafür fehlt uns jeg-

liches Zeugniß, obgleich irrigerweise das grade Gegentheil behauptet worden ist. Es ist aber schwerlich gerathen, ohne ein solches dem Polyklet eine Leistung zuzuschreiben, zu der ihn die Gesammtheit seines Kunstcharakters kaum recht befähigt zeigt. Denn in seinen anderen Arbeiten erscheint Polyklet keineswegs als ein idealschaffender Künstler der Art wie Phidias und die Seinen, als welcher er sich nach der bisher gewöhnlichen Ansicht besonders in seiner Hera gezeigt haben würde, während wir von seinen wenigen anderen Götterbildern nichts Näheres wissen und sein Hermes ihn nicht eben in diesem Lichte darstellt. Der Sphäre des Übermenschlichen überhaupt gehören außer diesen und der Amazone, auf die zurückzukommen sein wird, nur nach zwei Statuen des Herakles an, der ein Mal als „Führer (Ageter) die Waffen ergreifend“, das andere Mal als Bekämpfer der lernaeischen Hydra dargestellt war. Über das Wie fehlen uns jedoch auch hier nähere Angaben, so daß wir nur Eins mit Bestimmtheit aussprechen dürfen, weil es aus dem Wesen des Heros selbst fließt, nämlich, daß es bei diesen Bildwerken wesentlich nur auf die Veranschaulichung der in diesem Falle wahrscheinlich jugendlichen Heldenstärke ankommen konnte.

Die übrigen Werke Polyklets fallen in das Bereich des Reinmenschlichen. Zunächst drei Statuen athletischer Sieger in Olympia, die wenigstens wahrscheinlich ihm, nicht, wie zwei weitere, dem jüngern Namensgenossen gehören. Sodann einige Bildwerke, bei denen man zweifeln könnte, ob auch sie ursprünglich Siegerstatuen oder athletische Charakter- und Situationsbilder freier Schöpfung waren, ein Unterschied, auf welchen unter dem künstlerischen Gesichtspunkte nach dem oben S. 204 Gesagten im Grunde wenig ankommt, da auch die Siegerstatuen keine Porträts im eigentlichen Sinne, sondern ihrem Wesen oder ihrer aesthetischen Kategorie nach athletische Genrebilder waren. Unter diesen Werken befindet sich die Statue, welche ganz besonders als die Trägerin von Polyklets Ruhme gelten darf und seinen eigentlichsten Kunstcharakter darstellt, ein Doryphoros (Speerträger), welcher ziemlich ohne Zweifel identisch gewesen ist mit dem von den Künstlern sogenannten Kanon[129]). Als Gegenstück aber zu diesem Doryphoros nennt Plinius einen Diadumenos (der sich die Siegerbinde umlegt), von dem er angiebt, daß er durch einen Verkaufspreis von 100 Talenten (fast $^1/_2$ Million Mark) ausgezeichnet worden sei. Es kann nach den neuesten Entdeckungen und Untersuchungen, deren Ergebnisse allerdings einige Zeit geschwankt haben, keinem Zweifel mehr unterliegen, daß wir sowohl von dem Doryphoros-Kanon wie von dem Diadumenos eine Reihe von Nachbildungen besitzen, von welchen Fig. 84 das aus Pompeji stammende Exemplar des Doryphoros in Neapel, Fig. 85 das in Vaison in Frankreich (Provence) gefundene Exemplar des Diadumenos im britischen Museum, beide nach den Abgüssen im leipziger archaeolog. Museum neu gezeichnet darstellt[130]).

Da nämlich die Statue in Neapel in allen entscheidenden Stücken echt antik ist (s. Anm. 130 a. E.), so ist es unmöglich, sie in Gedanken anders, als mit einem in der linken Hand gehaltenen, auf der Schulter liegenden (bronzenen) Speer zu vervollständigen, also grade so wie die Figur einer Stosch'schen Gemme in Berlin Fig. 84 a.) und ein aus Argos stammendes Relief[131]) zeigt, d. h. im eigentlichsten Sinn als Doryphoros (Speerträger)[132]). Über die Bedeutung der londoner Statue aber als Diadumenos kann überhaupt kein Zweifel sein und eben so wenig darüber, daß die beiden Figuren, obwohl die londoner von roherer Arbeit ist, als die neapolitaner und obgleich sie in den Proportionen ein klein wenig verschieden sind,

stilistisch und compositionell in so hohem Grade, ja bis auf die Haltung der Arme und des Kopfes bis zur Gleichheit mit einander übereinstimmen, daß sie mit Nothwendigkeit als die Werke einer und derselben Schule, wenn nicht eines und desselben Künstlers anerkannt werden müssen. Wenn nun Plinius zwei polykletische Statuen eben dieses Gegenstandes, einen Diadumenos und einen Doryphoros neben einander und als Gegenstücke nennt, während die verschiedenen Wiederholungen bei den in Rede stehenden Figuren beweisen, daß sie auf ein berühmtes Vorbild zurückgehn, so ist es schon hiernach nicht zu kühn, in ihnen Copien der polykletischen Originale zu erkennen, wenn hierfür nicht noch andere Gründe sprächen, und zwar auch dann nicht, wenn wir die contrastirenden Ausdrücke, welche Plinius von den beiden Originalen gebraucht, indem er den Doryphoros „viriliter puerum“ und den Diadumenos „molliter iuvenem“ nennt, angesichts der beiden Statuen nicht recht zu verstehn vermögen und jedenfalls durch dieselben nicht erklärt oder bestätigt finden. Um so genauer paßt auf unsern Doryphoros was Quintilian (SQ. Nr. 955) von dem polykletischen sagt, er sei passend sowohl zum Kriegsdienste wie zu den Übungen der Palaestra, und wenn es sich mit dem robusten Körper der neapolitaner Statue nicht recht zu vertragen scheint, daß Lukian (SQ. Nr. 956) in dem Kanon (-Doryphoros) Polyklets das Musterbild eines Tänzers erkennt, so hat schon Schwabe (s. Anm. 130) ausführlich nachgewiesen, daß es sich hierbei nicht um einen Ballettänzer in unserem Sinne, sondern um einen Pantomimen handelt, an welchen so wesentlich andere Ansprüche gestellt werden, daß Lukian gradezu sagt, ein tüchtiger Tänzer sei auch als Krieger und Athlet tüchtig. Gleichwohl mögen bei Manchem angesichts der Statue, welche in der That etwas Massives und Schweres hat, Zweifel übrig bleiben, welche aber höchst wahrscheinlich vollkommen schwinden würden, wenn wir die von der originalen Bronze, selbstverständlich nach gemessen gleichen Maßen, in Marmor copirte Statue in Bronze zurückübersetzen könnten. Denn die Verschiedenheit der Erscheinung einer und derselben Figur in (dunkeler) Bronze und in (hellem) Marmor oder Gyps ist so überraschend groß [133]), daß es für mich keinem Zweifel unterliegt, daß was an den Formen des marmornen Doryphoros schwer und massiv erscheint, an dem bronzenen lediglich als kräftig und gesund erscheinen würde.

Das Vorstehende wird hinreichen, um zu zeigen, daß wir berechtigt sind, die beiden Statuen von Pompeji und Vaison (nebst ihren Wiederholungen) als Nachbildungen zweier der bedeutendsten Werke Polyklets zu betrachten und sie demnach als unsere Grundlage bei der Beurteilung des Kunstcharakters dieses Meisters zu benutzen. Dies soll im folgenden Capitel geschehn und es wird sich dann zeigen, wie wichtig uns die hier gewonnene Grundlage geworden ist und nach wie manchen Seiten die beiden Typen geeignet sind, das, was uns von Polyklets Kunstcharakter überliefert wird, zu erläutern und richtig zu bestimmen. Hier sei nur noch erwähnt, daß, während der Diadumenos in alle Wege dazu angethan erscheint als eine ursprüngliche Athletensiegerstatue zu gelten, deren Weihung zu Ehren eines Individuums nur vergessen worden ist, dies bei dem Doryphoros zweifelhaft erscheint. Denn einmal ist seine Situation weder diejenige eines Kämpfers noch die eines sich zum Kampfe Vorbereitenden noch endlich die eines Siegers, und sodann sagt uns ein Ausspruch Galens (SQ. Nr. 959) ausdrücklich was andere Stellen andeuten, daß Polyklet seine Kanonfigur gemacht habe, um an ihr das Ergebniß seiner wissenschaftlichen und in einer Schrift niedergelegten Studien über die

Proportionen den Beschauern vor die Augen zu stellen, während Andere bezeugen, daß spätere Künstler die Figur zu ihren Studien der Menschengestalt benutzten, woher sie eben den Namen „der Kanon" (Regel, Muster) bekam. Es ist nach diesen beiden Umständen gewiß wenigstens nicht unmöglich, daß wir den Doryphoros lediglich als eine Akademiefigur aufzufassen haben, deren Composition wesentlich durch den Wunsch bedingt wurde, ihr eine zu den Lehrzwecken möglichst geeignete Stellung und Gliederlage zu geben. Und danach wird es uns auch weiter nicht zu verwundern haben, wenn wir außer Stande sind, ihre Handlung zu bestimmen oder ihrer Situation irgend ein besonderes, zumal ein psychologisches Interesse abzugewinnen.

Ein drittes Werk aus dieser Classe, von dem sich ebenfalls bezweifeln läßt, ob er eine ursprüngliche Siegerstatue gewesen, ist „ein sich mit dem Schabeisen reinigender Athlet (destringens se, ἀποξυόμενος)", wie uns ein solcher in einer Nachbildung eines lysippischen Werkes erhalten ist; ein viertes wird als „ein nackter mit der Ferse Stoßender (nudus talo incessens"; d. i. ἀποπτερνίζων) bezeichnet. Es stellte also einen Athleten in einem Schema des Pankration dar, bei welchem man den Gegner mit der Ferse des einen ganz vom Boden erhobenen Fußes angriff. Eine klare Vorstellung von der Composition dieser Statue, welche kaum ohne Gruppirung mit dem angegriffenen Gegner denkbar ist, werden wir uns nur schwer zu bilden vermögen.

Dem Gebiete des Reinmenschlichen gehört unter den Werken Polyklets ferner ein Paar Kanephoren d. i. Korbträgerinnen im heiligen Dienste, welche von Cicero auf attische Sitte bezogen werden, während neuerdings nachgewiesen ist [134]), daß sie auch im Dienste der Hera von Argos fungirten. Wenn es hiernach sehr wahrscheinlich ist, daß diese Statuen zu einem Weihgeschenk an die Landesgöttin Hera bestimmt gewesen sind, so hebt das den genrehaften Charakter ihres Motives so wenig auf wie dies bei den verschiedenen Knabenfiguren der myronischen Kunstgenossenschaft dadurch geschehn ist, daß sie zu Tempeln und Heiligthümern in Beziehung gesetzt worden sind. Dagegen muß es allerdings bedenklich erscheinen, ein lediglich seines Motivs wegen geschaffenes Genrewerk heiter anmuthigen Charakters, nämlich die Gruppe zweier mit Knöcheln, Astragalen, spielenden Knaben (astragalizontes) dem hohen Stilisten Polyklet dem ältern beizulegen, während es zu der Periode des jüngern Namensgenossen bestens paßt, bei dessen Besprechung auf dasselbe zurückgekommen werden soll. An diese Gegenstände aus menschlichem Kreise schließt sich dann wenigstens wahrscheinlich ein Porträt, dasjenige des unter Perikles thätigen lahmen Ingenieurs Artemon [135]), während wir, da uns Polyklets Thätigkeit als Architekt nicht angeht, und da alle Nachrichten, die ihn zum Maler machen, verdächtig sind, nur noch mit der Besprechung der Amazone, mit welcher Polyklet im Wettstreite mit Phidias, Kresilas und Phradmon über seine Concurrenten den Sieg davon getragen haben soll, noch ein Mal das Idealgebiet betreten. Die Form, in welcher Plinius von dieser Concurrenz berichtet, nämlich: „Es kamen mit einander in der Darstellung von Amazonen in Wettstreit die berühmtesten Künstler verschiedenen Alters, und man kam überein, aus diesen Statuen, als sie in den Tempel der Artemis in Ephesos geweiht werden sollten, die vorzüglichste nach dem Urteil der Meister selbst auswählen zu lassen. Da zeigte es sich denn, dies sei diejenige, welcher jeder Künstler nächst der seinigen die erste Stelle zuerkannte, das ist die des Polyklet; die zweite Stelle nimmt die des Phidias ein, die dritte diejenige des Kydoniers Kresilas, die

vierte die von Phradmon," ist in mehr als in einem Betracht bedenklich und unhaltbar; nichts desto weniger ist man[136]) so ziemlich einverstanden, einen Kern von Wahrheit in dieser Geschichte anzuerkennen, welcher sich dahin zusammenfassen lassen wird, daß Ephesos, dessen berühmtes Heiligthum, von den Amazonen gegründet, diesen als Asyl gedient haben soll, als sie von Dionysos in einem Kampfe bedrängt und überwunden dahin flohen, Amazonenstatuen bestellt hatte, deren Composition eben dies Sagenmotiv zum Grunde lag. Es giebt nämlich unter den erhaltenen Amazonenstatuen eine kleine Reihe von in mehr oder weniger zahlreichen Wiederholungen vorhandenen, vorzüglich schönen Typen, welche nicht allein im Stil, und zwar in dem mehr oder weniger rein erhaltenen der ersten Kunstblüthe, eine große Verwandtschaft mit einander haben, sondern denen zugleich das Motiv gemeinsam ist, indem sie, anstatt die kriegerischen Männinnen in frischer Kraft und Freudigkeit darzustellen, dieselben sei es durch eine Wunde, sei es durch andere Umstände gebeugt, in Trauer und Ermattung zeigen, und welche in Größe, Haltung, Tracht so wesentlich übereinstimmen, daß man kaum umhin kann, an eine äußere Veranlassung der eigenthümlichen Darstellungsweise zu glauben, welche in der das Grundmotiv fordernden Bestellung von Ephesos und in dem Wettkampfe der verschiedenen Künstler gegeben sein würde. Die Zurückführung der verschiedenen Typen auf die einzelnen Künstler ist jedoch, so oft sie versucht worden, nicht gelungen und kann auch nicht gelingen. Denn abgesehn davon, daß uns nur von zwei Amazonen, derjenigen des Kresilas und derjenigen des Phidias, von denen jene verwundet und nach dem oben S. 376 f. Gesagten wahrscheinlich dem Tode nahe war und diese sich auf einen Speer stützte, das Motiv überliefert ist, besitzen wir auch ganz sicher nicht vier, wahrscheinlich nicht einmal drei verschiedene Originaltypen unter den erhaltenen, zusammengehörigen Amazonenstatuen[137]) und können besten Falls für einen derselben mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, für einen zweiten mit zweifelnder Zurückhaltung den Namen des Urhebers nennen. Es lohnt sich gegenüber einem so viel besprochenen Gegenstande dies, wenn gleich in der hier gebotenen Kürze nachzuweisen. Die Typen, um welche es sich handelt und welche am eingänglichsten von Klügmann (im Rhein. Mus. s. Anm. 136) charakterisirt worden, sind die folgenden. A. Die verwundete Amazone[138]), s. Fig. 86 f. Das Motiv dieser Figur wird am sichersten durch die pariser Gemme Fig. 86 e.[139]) festgestellt. Die Amazone, unter der rechten Brust verwundet, steht fest auf dem linken Fuße, mit der (in den statuarischen Exemplaren falsch ergänzten) Rechten auf einen Speer gestützt, während sie mit der Linken das Gewand von der Wunde zieht, auf welche der Blick wie ängstlich oder trauernd herabgesenkt ist. Um den Hals hat sie den hinten lang herabhangenden Mantel geknüpft, welcher diesem Typus ausschließlich eigen ist; der rechte Oberkörper ist durch das Herabfallen des gelösten Chiton entblößt, die linke Brust verhüllt, unterhalb des Gürtels bildet der Chiton einen Bausch und fällt dann in graden Falten gleichmäßig bis auf den halben Oberschenkel herab. — B. Die ermattete Amazone[140]), s. Fig. 86 b. Die Amazone steht, ohne daß eine Wunde bei ihr angegeben ist, auf dem rechten Fuße, den linken wie im Schritte zurückstellend, der Kopf ist weit und matt nach rechts geneigt und es ist wahrscheinlich, wenn auch nicht zu beweisen, daß die rechte Hand lose auf demselben auflag, während der niedergestreckte linke Arm wahrscheinlich auf irgend einen Gegenstand, möglicherweise eine Streitaxt gestützt ge-

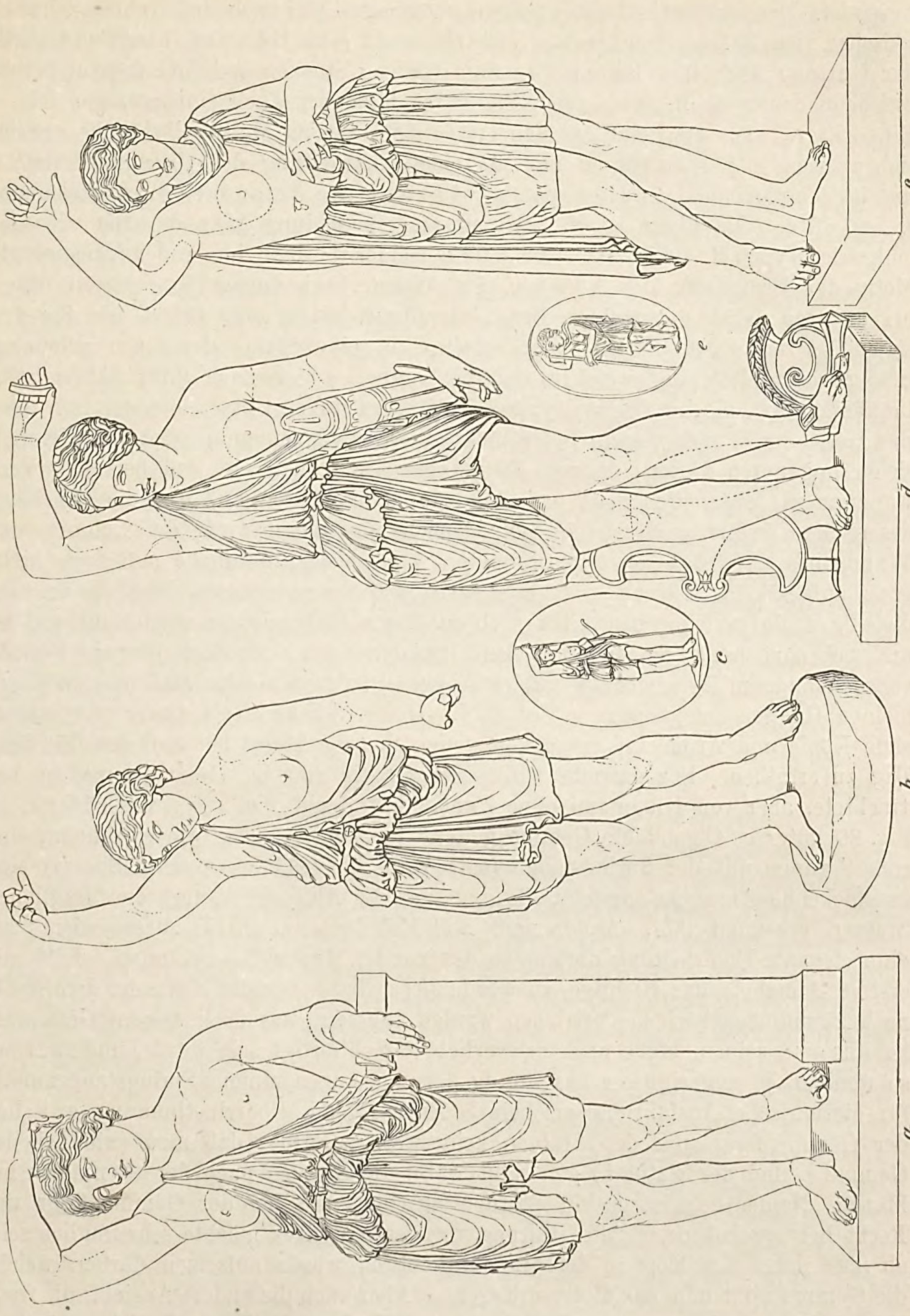


Fig. 86. Typen der „ephesischen“ Amazonenstatuen.

wesen ist. Der Chiton zieht sich in einem schmalen Zipfel nach der rechten Schulter zwischen den Brüsten hin, welche er beide nackt sehn läßt, und hangt unterhalb der Gürtung und eines Bausches in zwei bogigen Stücken auf die Schenkel herab, zwischen denen er in einem grade Steilfalten bildenden Theil emporgezogen ist. — Ein dritter Typus erscheint auf den ersten Blick als im Motiv selbständig, erweist sich aber bei näherer Prüfung nur als eine Umarbeitung des eben geschilderten und ist demnach als B. 2: die verwundet ermattete Amazone [141]) zu bezeichnen; s. Fig. 86 a. Die Figur ist in Stellung und Bekleidung ganz dieselbe wie diejenige des Typus B., sie ist nur etwas anders ponderirt; denn indem der Künstler als Motiv der Ermattung der Amazone eine Wunde, bei einigen Exemplaren unter, bei anderen neben der rechten Brust hinzufügte, hat er dem gemäß die für den Typus B. vermuthete Stütze einer Streitaxt in eine Stele oder einen schmalen Pfeiler verwandelt, auf welchen sich die Figur, weiter nach ihrer linken Seite hinübergeneigt, als im Originaltypus B., mit dem linken Unterarm aufstützt. Daß das Motiv der Wunde diesem Typus nicht ursprünglich zukomme, wird man ziemlich sicher behaupten dürfen, da mit Recht bemerkt worden ist, daß bei einer Verwundung in der rechten Seite das Stehn auf dem rechten Fuß und die Erhebung des rechten Armes, wodurch die Seite doppelt ausgedehnt wird, den Schmerz der Wunde in's Unerträgliche steigern müßte. — Eine eigenthümliche und noch nicht ganz aufgeklärte Stellung gegenüber den bisher besprochenen Statuen nehmen diejenigen ein, welche einstweilen noch mit Typus C. bezeichnet werden müssen [142]) und sich zunächst durch den Stil, den eleganten einer wesentlich jüngern Periode von den anderen Typenclassen unterscheiden [143]), denen sie im Maß und im allgemeinen Habitus entsprechen, s. Fig. 86 d. Das wirkliche Motiv dieser insgesammt ohne Köpfe und Arme auf uns gekommenen Statuen bleibt bis auf den heutigen Tag zu errathen. Für dasselbe wird einerseits die eine Zeit lang als modern betrachtete, aber von Klügmann ohne Zweifel mit Recht als antik vertheidigte, in Fig. 86 unter c. abgebildete Gemme geltend gemacht, welche, wie es scheint, eine zum Sprunge mit der Springstange (oder dem als solche benutzten Speere) sich anschickende Amazone darstellt, die eine gewisse Ähnlichkeit mit den fraglichen Statuen erkennen läßt. Andererseits will Kekulé (a. a. O.) in diesen nichts als eine elegante Umarbeitung derjenigen des zweiten Typus (B.) erkennen. Träfe die erstere Annahme das Richtige, so würde dieser Typus aus der Reihe der dem Motiv nach zusammengehörigen gestrichen werden müssen, was doch seinem Gesammthabitus und seinem Maße nach schwerlich gerechtfertigt sein würde, und zwar um so weniger, je ungeeigneter das für die Gemme angenommene Springstangenmotiv für statuarische Ausführung erscheint. Auch ist die Übereinstimmung zwischen der Gemmenfigur und den Statuen keineswegs so groß, daß man (wie bei der Gemme e. und der Statue f.) genöthigt wäre, die Statuen nach der Gemme zu erklären. Namentlich lassen die Statuen durchaus die bei der Gemmenfigur mit Recht hervorgehobene, straffe Haltung vermissen und es möchte sehr fraglich sein, ob man ihnen den Kopf in der graden Richtung würde aufsetzen dürfen, welche die Gemme zeigt und das Motiv erheischt. Aber auch die andere Ansicht, die fraglichen Statuen seien nur eine Umarbeitung derjenigen des Typus B., ist wenigstens nicht ganz ohne jegliches Bedenken, welches sich allerdings weniger auf die Gesammtcomposition als auf gewisse Einzelheiten wie die Ausstattung mit dem Köcher und dem daruntergebundenen Bogen und auf die ganz eigenthümliche Anordnung

des Gewandes mit dem vom linken Bein emporgezogenen und unter den Gurt gesteckten Zipfel des Chiton sowie die Verhüllung der rechten Brust bezieht, Dinge, von denen man nicht recht einsieht, wie sie das Streben nach Eleganz in eine bloße Umarbeitung des Typus B. hätte hineintragen sollen. Auch möchte es zweifelhaft sein, ob man sich den linken Arm aufgestützt denken kann, wie er es doch im Typus B. ziemlich unzweifelhaft gewesen ist, während die an den stützenden Baumstamm angebrachten Waffen und der auf der Basis liegende Helm einiger Exemplare als wahrscheinliche Zusätze lediglich des Marmorcopisten von geringer Bedeutung sind.

Wenn nun oben gesagt wurde, daß wir für einen, aber auch nur einen dieser Typen fast mit Sicherheit den Urheber zu nennen vermögen, so war damit der Typus B. in seiner originalen Fassung gemeint. Er und kein anderer ist derjenige des Polyklet. Dies beweist die mit dem Doryphoros und dem Diadumenos sowie weiter mit anderen Figuren polykletischen Charakters (s. Anm. 123 u. 131) in ihrer besondersten Eigenthümlichkeit in auffallendem Grade übereinstimmende Haltung der Amazonen dieses Typus und die ganz unverkennbare starke Familienähnlichkeit des Kopfes nicht allein der Statue Nr. 71 im braccio nuovo des Vaticans, sondern auch der dem umgearbeiteten Typus (B. 2.) angehörenden berliner Statue mit den Köpfen der sicher polykletischen Figuren. Auch fehlt es diesen Statuen, der vaticanischen wie der berliner und der kleinen florentiner Statuette grade unter dem Gesichtspunkte, daß sie Amazonen, Mannweiber darstellen sollen, keineswegs an gewissen, des argivischen Meisters durchaus würdigen Vorzügen vor anderen Amazonenbildungen. Mit Recht sagt Klügmann (Rhein. Mus. a. a. O. S. 324): „die Körperformen dieser Amazone sind in allen Copien von auffallender Breite; Brust, Schultern und Arme so mächtig und gewaltig gebaut, wie selten an weiblichen Statuen, und zwar ist es offenbar nicht die Fülle der festeren oder weicheren Theile des Fleisches, welche diese Breite verursacht (die Brüste, füge ich hinzu, sind sogar, verglichen mit denen des Typus A., von sehr geringer Entwickelung), sondern der starke und breite Bau der Knochen.“ Auch der Kopf und sein Ausdruck ist von ausgezeichneter Eigenthümlichkeit, wenn auch nicht grade Schönheit. „Es ist nicht allein körperliche Ermattung, welche diese Amazone empfindet, sondern ebensowohl ein geistiges Leiden; in den starr vor sich hinschauenden Augen und mehr noch in der durch die mit hervortretenden Lippen so markirten Öffnung des Mundes drückt sich Trauer und Zorn über ihre hilflose Lage mit ungewöhnlicher Gewalt und Wildheit aus“ (Klügmann).

Für den Typus A. aber wird man sich geneigt fühlen, entweder Kresilas oder Phidias als Urheber zu nennen, welche auch Beide schon genannt worden sind, je nachdem man auf das Verwundetsein der Amazonen dieses Typus oder darauf ein größeres Gewicht glaubt legen zu sollen, daß sie sich, wie wir es von derjenigen des Phidias wissen, auf den Speer stützen. Eine durchaus sichere Entscheidung wird hier kaum möglich sein. Wenn man jedoch die bisher auf den angeblichen „sterbenden Verwundeten“ des Kresilas bezüglichen Worte des Plinius: „in dem man sehn könne, wie viel von Leben noch in ihm sei,“ nach der oben S. 376 f. gegebenen Darlegung auf des Künstlers Amazone bezieht, so treffen sie auf den Typus A. nicht zu und würden sich besten Falls auf den Typus B. 2. anwenden lassen, der wiederum als ein nicht originaler, sondern aus B. umgearbeiteter nicht in Frage kommen kann. Andererseits muß man sagen, daß mit

den von Phidias' Amazone gebrauchten Worten: ἐπερειδομένη τῷ δορατίῳ nicht das gewöhnliche, bei hunderten von Figuren wiederkehrende leichte Aufgestütztsein eines Armes auf eine Lanze oder ein Scepter gemeint sein kann, sondern daß sie unausgesprochen, aber deutlich genug bezeichnet das Motiv der Ermattung enthalten, welches mit einer Verwundung in Zusammenhang zu bringen wenigstens gewiß nichts im Wege steht. Erwägt man daneben den größern Ruhm des Phidias als des Kresilas, so läßt sich nicht läugnen, daß diese Umstände zusammengenommen die Entscheidung der Seite des Phidias sich zuneigen machen. Etwas Bestimmtes aber steht dem nicht entgegen; denn wenn Lukian (SQ. Nr. 768) an Phidias, Amazone außer der schönen Gestaltung des Mundes diejenige des Nackens rühmt so ist schon mit Recht bemerkt worden, daß der Mantel, welcher auf den ersten Blick den Nacken zu verhüllen scheinen könnte, dies in Wirklichkeit nicht thut. Daß aber das Werk in seiner Gesammtheit eines so großen Meisters wie Phidias nicht würdig wäre, wird Niemand behaupten, der nicht blos eine der geringeren Copien kennt, ganz im Gegentheil muß man gestehn, daß dem Typus B. einzig und allein unter dem Gesichtspunkte, daß er im Körper vollkommener als derjenige A. die mannweibliche Natur der Amazonen zur Anschauung bringt, vor diesem ein Vorzug gebühren mag, während die Composition bei dem Typus A., wie sie die Gemme zeigt, eben so fein erwogen und ausdrucksvoll für die Situation wie der Kopf mit seinem dichten, fast männlichen Haarkranz über der kurzen Stirn und seiner wehmuthsvoll ernsten Stimmung voll von feinem Reiz ist.

Elftes Capitel.

Polyklets Kunstcharakter.

Um zu einem klaren Gesammtbilde von dem Kunstcharakter Polyklets und zu einer gerechten Würdigung seiner eigenthümlichen Verdienste zu gelangen, wird es am gerathensten sein, seinen Kreis zunächst durch die Vergleichung mit dem seiner beiden großen Zeitgenossen Phidias und Myron negativ zu umgrenzen.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß bei Phidias, so bedeutend seine Leistungen in jedem andern Betracht sein mochten, der Schwerpunkt in die Darstellung göttlicher Würde und Erhabenheit fällt, so daß er als der erste und größte Idealbildner im eigentlichen Verstande in der griechischen Kunstgeschichte dasteht, als welchen ihn auch die Alten aufgefaßt und in verschiedenen, aber innerlich übereinstimmenden Ausdrücken bezeichnet haben.

Durchmustern wir nun die nicht wenigen Urteile der Alten über Polyklet, so treffen wir nirgend, außer in einer gleich zu besprechenden Stelle, auf Zeugnisse für ein ähnliches Schaffen, und überblicken wir die Werke des Meisters, so werden wir uns für berechtigt halten dürfen, auszusprechen, daß Polyklet nicht in dem Sinne wie Phidias Idealbildner gewesen sei, wenigstens nicht überwiegend. Allerdings stellt ein Ausspruch des Dionysios von Halikarnaß (SQ. Nr. 795) Polyklet neben Phidias hinsichtlich des Ernsten, Großartigen und Würdevollen gegenüber den durch Zierlichkeit und Anmuth charakterisirten Kalamis und Kallimachos und fügt hinzu,

daß diese Letzteren glücklicher seien in den geringeren und menschlichen Gegenständen, jene in den größeren und göttlichen. Allein zunächst werden wir in Beziehung auf die erste auf das Stilistische und Formale der polykletischen Kunst bezügliche Hälfte dieses Urteils sagen dürfen, daß Ernst und Würde in der Auffassungs- und Darstellungsweise von dem Gegenstande des Kunstwerkes unabhängig ist, daß wir also in Hinsicht auf den Stil den Gegensatz, in welchen Polyklet und Phidias zusammen gegen Kalamis und Kallimachos gestellt werden, durchaus anerkennen dürfen, ohne damit denjenigen zu läugnen, in welchem sich in Beziehung auf das Gegenständliche Polyklet und Phidias befinden. Für den zweiten Theil dieses Zeugnisses aber, in welchem Polyklet wie Phidias glücklicher in göttlichen als in menschlichen Gegenständen genannt wird, müssen wir die allgemeine Giltigkeit in Abrede stellen und thun dies, gestützt auf Quintilian, der von Polyklet aussagt, daß, während er die menschlichen Formen mit dem höchsten Maße würdevoller Schönheit über die Wirklichkeit hinaus ausstattete, er die Erhabenheit der Götter nicht erreicht habe. Damit soll aber das Urteil des Dionysios nicht als schlechthin verkehrt bezeichnet werden; denn so wie Götterbilder von dem Kunstkreise des Meisters von Argos nicht ausgeschlossen waren, wird seine Hera wenigstens das eine und das andere Mal neben dem Zeus des Phidias so genannt, daß sie als demselben wesentlich ebenbürtig erscheint. Hatte Dionysios dies Werk im Sinne, so durfte er ohne allen Zweifel Polyklet als gleichgearteten Genossen neben Phidias und gegenüber Kalamis und Kallimachos nennen. Aber grade in diesem Werke, dem wir die anderen Götterbilder Polyklets schwerlich als gleichartig an die Seite stellen dürfen, scheint er das eigentliche Gebiet seiner Kunst verlassen und überschritten zu haben, so daß wiederum im Hinblick auf die anderen Werke des Meisters von Argos Quintilians Zeugniß vollkommen zu Rechte besteht, Polyklet habe (im Allgemeinen) die Erhabenheit der Götter nicht erreicht. Wenigstens zählt von den anderen Götterbildern von Polyklets Hand so wenig eines zu den Pfeilern seines Ruhmes, daß man sie zum Theil sogar nur aus chronologischen Gründen vermuthungsweise ihm zuschreiben kann, während bei den ihm sicher gehörenden Gegenständen aus dem Idealgebiete, über welche wir uns ein Urteil bilden können, bei dem Hermes und bei der Amazone der Vorzug und das was sie charakterisirt und auszeichnet im Stilistischen und Formalen gesucht werden muß, was auch von seinen Darstellungen des Herakles anzunehmen um so weniger zu kühn erscheinen wird, als bei Herakles seiner Natur nach der Hauptnachdruck der Darstellung unausweichlich auf die Aus- und Durchbildung des Körperlichen fällt. Wenngleich wir also auch weit davon entfernt sind, in Polyklets Heraklesgestalten jenen Überschwang der körperlichen Massenhaftigkeit und der Muskelfülle anzunehmen, welche wir aus späteren, wie es scheint besonders durch Lysippos angeregten Darstellungen des Heros kennen, so können wir doch auch sie, wie den Hermes, nur als Glieder jener Reihe von Polyklet gebildeter athletischer Figuren betrachten, auf denen sein Ruhm eigentlich beruhte. Und wenn wir als den besondern Vorzug der polykletischen Amazone jene eigenthümliche Durchbildung der Körperformen erkannten, welche die Weiblichkeit in ihrer größtmöglichen Entäußerung vom specifisch Weiblichen darstellt, so ist es wohl begreiflich, daß die geistreiche Lösung dieser Aufgabe dem Künstler in besonderem Maße gelungen ist, welcher, wie eben Polyklet, den menschlichen Körper zum Gegenstande seiner eindringlichsten Studien gemacht hatte, und aus dem so erworbenen Wissen heraus

im Stande war, denselben in der hier erforderlichen Abweichung vom Wirklichen und in der Steigerung über das Wirkliche hinaus, und dennoch mit Einhaltung der Grenzen der Naturwahrheit darzustellen. Was wir außer den berührten von Werken Polyklets kennen, gehört dem Gebiete des Reinmenschlichen an, und zwar sind unter diesen Werken nicht allein die neben der Hera berühmtesten des Meisters, sondern diejenigen, durch welche er am entschiedensten und am eigenthümlichsten auf die griechische Kunst eingewirkt hat, und folglich diejenigen, welche für seine Kunstrichtung am meisten charakteristisch sind und seine Bedeutung in der Kunstgeschichte begründen. Das sind die verschiedenen im vorigen Capitel genannten und nachgewiesenen athletischen, nackten Jünglingsgestalten, zu denen sich die Kanephoren als bekleidete weibliche Figuren gesellen.

Wenn durch das Bisherige Polyklets Kunstkreis gegen denjenigen des Phidias abgegrenzt, die Grundverschiedenheit im Kunstprincip dieser beiden Meister fühlbar gemacht werden sollte, so wird es jetzt gelten, darzulegen, worin die Unterschiede der Kunst des Myron und Polyklet bestehen, deren Hauptgegenstände einem und demselben Gebiete angehören. Denn Myrons Ruhm beruht, außer auf den ihm eigenen Thierbildungen, gleich demjenigen Polyklets durchaus auf athletischen Statuen.

Wir haben (S. 212) gesehn, daß die alten Kunsturteile an Myrons Werken mehr als alles Andere die hohe Lebendigkeit preisen, während daneben die Mannigfaltigkeit der Darstellungen hervorgehoben und ausgesagt wird, Myron habe Polyklet im Reichthum des Rhythmus übertroffen oder sei rhythmischer in seiner Kunst gewesen als Polyklet (oben S. 216 f.). Eine genauere Prüfung der bekannteren Werke Myrons hat uns zur vollkommenen Anerkennung der antiken Charakteristik desselben geführt; wir haben überdies gefunden, daß Myron das menschliche Leben in intensiver Function auffaßt und flüchtig vorübereilende Momente der höchsten Bewegtheit festzuhalten weiß. Wenden wir uns zu Polyklet, so finden wir in den alten Urteilen über ihn nirgend ein Wort, welches die Lebendigkeit seiner Darstellungen hervorhöbe, nirgend ein solches, das sich auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände, auf Interesse der Situation, auf Kühnheit der Composition bezöge, und bei keinem seiner Werke mit Ausnahme etwa des die Hydra bekämpfenden Herakles und des etwas räthselhaften Apopternizon (oben S. 391) sind wir genöthigt an andere als ruhige Gestalten zu denken, bei denen was sie von Handlung zeigen von durchaus untergeordneter Bedeutung und die Bewegung in der Art gemäßigt ist, daß sie als solche kaum in Anschlag kommt, vielmehr nur dazu bestimmt scheint, den ruhenden Körper in verschiedener Stellung oder Gliederlage zu zeigen. Die erhaltenen Nachbildungen des Doryphoros und des Diadumenos aber stellen uns den gradesten Gegensatz zum Diskobol Myrons vor die Augen; hier die höchste Energie, dort die größte Gemessenheit der Bewegung; hier eine momentane, dort eine länger dauernde Stellung; hier die auf's höchste getriebene Anspannung der Kraft, dort eine bequeme Lässigkeit; hier der verschlungenste und kühnste, dort der denkbar einfachste Rhythmus; hier eine Handlung, die als solche sofort Blick und Interesse fesselt und uns erst bei längerer Betrachtung auch die Vortrefflichkeit der Darstellung des Körpers wahrnehmen läßt, dort Stellungen, die gleichsam wie Modellacte nur dazu ersonnen scheinen, um uns den Körper in einer zur Betrachtung und zum Genuss seiner natürlichen Schönheit günstigen Lage darzustellen, ohne an und für sich irgend ein Interesse, in Anspruch zu nehmen oder vollends irgend eine Spannung im Beschauer zu erregen.

Aber die Nachbildungen der polykletischen Athletenstatuen zeigen uns nicht nur diese Gegensätze gegen die myronische Kunstweise, sie lehren uns in Verbindung mit der Amazone und mit dem Hermes, sofern wir auch diesen hier heranziehn dürfen[144]), noch mehr über polykletische Eigenthümlichkeiten und bieten uns den Schlüssel zum Verständniß eines viel besprochenen plinianischen (oder varronischen) Urteils über Polyklet, wenn auch vielleicht nicht in erschöpfender Weise und in allen einzelnen Theilen, so doch zu einem bessern, als wir es bisher besaßen. „Eigenthümlich ist dem Polyklet, sagt Plinius, ersonnen zu haben, daß seine Statuen mit einem Fuß auftreten (ut uno crure insisterent signa).“ Die Mehrzahl der bisherigen Erklärer hat diese Worte des Plinius auf den bei ruhigem Stande einer Figur besonders wichtigen, die Monotonie der Stellung aufhebenden Unterschied des Stand- und Spielbeines (wie man es nennt) bezogen und hat damit, wie die genannten polykletischen Statuen zeigen, in der Hauptsache auch das Richtige getroffen[145]). Freilich scheint eine solche Erfindung oder die Einführung einer bei ungezwungenem Dastehn sich ganz von selbst ergebenden Stellung in die Kunst so einfach und nahe liegend, daß man sich nicht leicht entschließt, dieselbe mit Plinius als eine erwähnenswerthe Neuerung dem Polyklet und erst ihm beizulegen.

Allein Thatsache ist doch, daß die richtige und natürliche Ponderation ruhig stehender Figuren, von denen allein hier die Rede sein kann, viel Arbeit gemacht hat, daß zunächst die archaische und selbst die reifarchaische Kunst ihre stehenden Statuen mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehn ließ und die Last des Körpers gleichmäßig auf beide Beine so vertheilte, daß der Schwerpunkt zwischen beide Füße fällt. Wenn man aber gesagt hat, daß doch kaum noch Myron seine zahlreichen Heroen- und Athletenbilder nach der alten Weise aufgestellt haben werde, so fragt es sich, ob sich unter Myrons Figuren auch nur eine einzige ruhig dastehende gefunden hat; wir wissen von keiner, wohl aber von so bewegten Gestalten wie der Ladas und der Diskobol, welche hier ganz aus dem Spiele bleiben müssen. Aber nun Phidias! Dieser, meint man, könne eine so natürliche und nahe liegende Sache doch unmöglich nicht ebenfalls gefunden und angewandt haben. Allein, wenn man dies gegenüber dem Zeugniß, welches die Nachbildungen der Parthenos ablegen, ganz gewiß nicht läugnen kann, so fragt es sich doch noch, ob Phidias die Neuerung auch schon in seinen Jugendwerken wie der Erzgruppe in Delphi (S. 250) in Anwendung gebracht habe, was wir ohne Zeugniß doch nicht bejahen können, und ob er sie nicht von seinem Zeitgenossen und Mitschüler erst gelernt habe, dem also die Ehre der Erfindung bliebe, welche allein, nicht etwa auch deren alleinige Anwendung Plinius dem Polyklet beilegt. Weiter war diese Neuerung für Polyklets Kunst von einer ganz andern principiellen Bedeutung als für die phidias'sche, denn offenbar tritt ihr Werth in besonderem Maße in unbekleideten Statuen hervor, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruht[146]). Endlich aber mag es sich bei dem etwas ungewöhnlichen Ausdrucke des Plinius, wie Michaelis erinnert hat, nicht einfach um den Unterschied von Stand- und Spielbein, sondern um die ganz eigenthümliche Schritt- oder Gangstellung handeln, welche in merkwürdiger Übereinstimmung alle polykletischen Figuren zeigen und welche, so passend sie für den kanonischen Doryphoros sein mag, für den Diadumenos schon nicht recht passend erscheint, bei dem Hermes aber, der als Redner gefaßt ist, und vollends bei der Amazone mehr oder weniger seltsam ist. Auf diese merkwürdige und auf keinen

Fall sehr geistreiche Gleichartigkeit in der Stellung und Bewegung der polykletischen Figuren, der sich eine fast eben so nahe Formenverwandtschaft gesellt, bezieht sich nun auch ohne Zweifel der Tadel des Varro (bei Plinius), Polyklets Gestalten seien „fast nach einem Muster“ (paene ad unum exemplum) [147], was man sich versucht fühlt, derb und deutlich mit „fast über einen Leisten geschlagen“ zu übersetzen. Nur soll dabei nicht vergessen und darf nicht verschwiegen bleiben, daß auch andere große Künstler mit merkwürdiger Zähigkeit an gewissen Lieblingsschematen und Stellungen ihrer Figuren festgehalten haben, worauf seiner Zeit zurückgekommen werden soll.

Ungleich schwieriger, als eine Abgrenzung der Eigenthümlichkeiten Polyklets gegenüber denen des Phidias und Myron, wie sie im Vorstehenden versucht wurde, und als eine in der Hauptsache negative Bestimmung seines Kunstcharakters ist es, denselben positiv zu würdigen und von demselben ein anschauliches und mit individuellen Zügen ausgestattetes Bild zu entwerfen. Das gilt freilich nicht von der materiellen Technik des Meisters. Denn wenn uns die Alten, wie schon oben (S. 263) berichtet, bezeugen, daß Polyklet im Erzguß und in der Ciselirung der Erzwerke selbst Phidias übertroffen und dessen Leistungen erst auf den Gipfel der Vollendung gehoben habe und wenn Strabon bei der Besprechung der in Goldelfenbein hergestellten Hera sagt, technisch seien Polyklets Arbeiten die schönsten von allen, obwohl sie gegen diejenigen des Phidias an Größe und Pracht zurückstehn, so sind diese Urteile ja eben so positiv wie klar und einfach und wir haben sie eben so einfach zu registriren. Aber leider fördern sie unsere Einsicht in das Wesen und die besonderen Vorzüge polykletischer Technik nur sehr wenig, da wir auf den Gebieten des Erzgusses und der Goldelfenbeinbildnerei von keinem der beiden Meister ein Originalwerk besitzen, es also mit der Vergleichung zweier uns unbekannter Größen zu thun haben. Und nicht viel anders steht es, wenn wir lesen, daß Quintilian dem Polyklet neben der Schönheit eine Sorgfalt (diligentia) zuspricht, welche diejenige der anderen Künstler übertraf, und wenn in Übereinstimmung hiermit Plutarch dem Meister selbst einen Ausspruch in den Mund legt, des Sinnes, die Arbeit werde am schwersten wenn das Thonmodell bis zur Darstellung der letzten Feinheiten der Formgebung gelangt sei [148]. Allerdings begreift sich diese hohe Sorgfalt und Feinheit der Formgebung gar wohl bei einem Künstler, der nicht großartige Ideen zu verkörpern hat und dessen Vorzüge daher überhaupt mehr im formalen als im geistigen Theile der Arbeit bestehn, und wir verstehn ohne Mühe, daß sie grade bei einem solchen Künstler ihren vollen Werth und ihre ganze Bedeutung zeigen mußten; allein wir werden doch angesichts der Thatsache, daß auch dem Phidias neben der Großheit der Erfindung und Composition die Genauigkeit der Ausführung nachgerühmt wird, empfinden und eingestehn müssen, daß wir uns von der specifischen Sorgfalt und Feinheit polykletischer Formenbehandlung kein positives Bild zu machen im Stande sind, welches uns auch die römischen Marmorcopien seiner Erzwerke um so weniger vermitteln können, je ungleicher sie in der Arbeit sind, je weniger wir also sagen können, in welchem Maß auch die beste von ihnen den Originalen nahe kommt.

Noch schwieriger wird die Sache, wenn wir dem Kerne des polykletischen Kunstcharakters näher treten, welchen ohne Zweifel das schon oben berührte sehr abgewogene Urteil Quintilians (SQ. Nr. 968) angeht: „an Sorgfalt und würdevoller Schönheit (decor) übertrifft Polyklet die anderen Künstler, doch muß man, damit Nie-

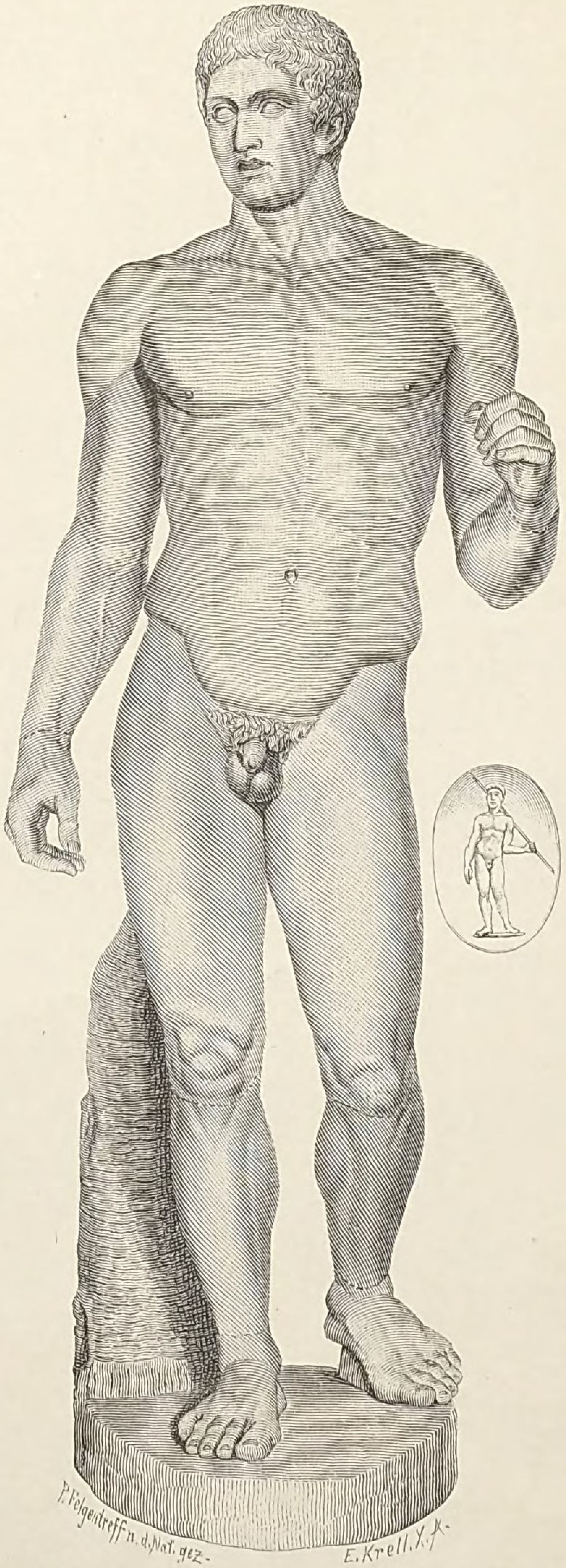


Fig. 84. Doryphoros aus Pompeji nach Polyklet.

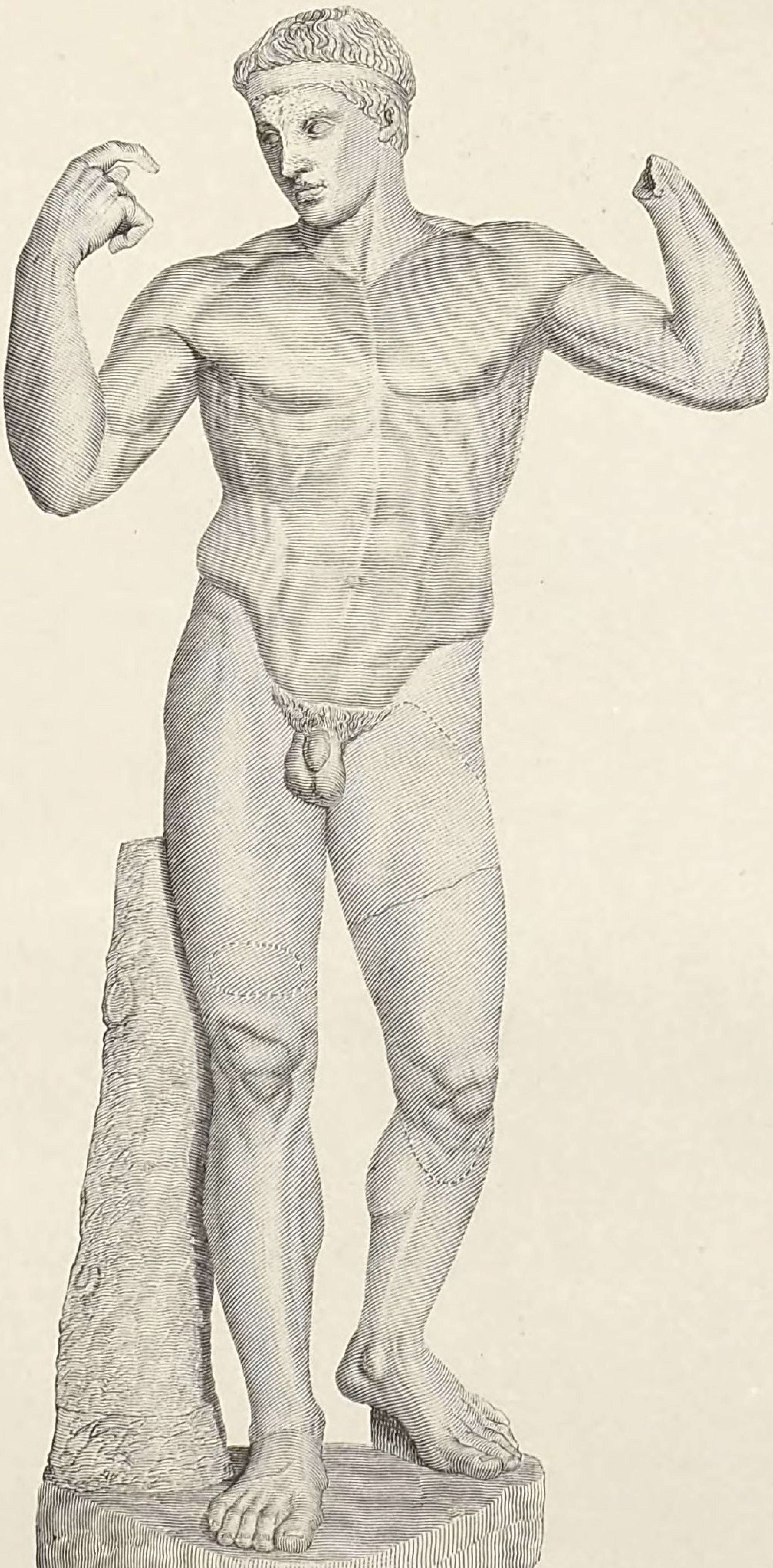


Fig. 85. Diadumenos aus Vaison nach Polyklet.

mand verkürzt werde, sagen, daß ihm, dem von den Meisten die Palme zugesprochen wird, das Schwergewicht (pondus) fehle; denn während er den menschlichen Formen eine über die natürliche hinausgehende Schönheit gegeben hat, hat er die Erhabenheit der Götter nicht zum vollen Ausdruck gebracht, ja er soll sogar das reifere Alter vermieden und nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben.“ Doch liegt auch hier die Schwierigkeit nicht sowohl im Verständniß der Worte unseres Zeugen, als darin, die von Quintilian bezeichnete Schönheit in den uns erhaltenen Copien polykletischer Werke nachzuweisen. Wohl tritt uns aus ihnen das Moment des hoch Stilisirten, der Steigerung über die bloße Natürlichkeit klar genug entgegen; die Art wie diese Körper aufgebaut sind mit energischer Betonung der Hauptformen und geflissentlicher Unterdrückung einer Menge von Einzelheiten und Kleinigkeiten, wie sie die Oberfläche des wirklichen Menschenkörpers zeigt und wie sie z. B. die lysippische Kunst in ihren Werken nachzubilden wußte, das hat gewiß etwas Imposantes, aber es hat, auch abgesehn von der bereits berührten Einförmigkeit der Stellungen, zugleich etwas Kaltes und Schweres und wir werden uns bewußt bleiben müssen, daß wahrscheinlich die Erzoriginale dieser Marmorcopien, in welchen alle Formen feiner erschienen, einen von den Copien recht verschiedenen Eindruck gemacht haben müssen, um zu begreifen, daß man einer solchen polykletischen Figur einen Vorzug vor einer des Phidias und der Seinen und z. B. vor der feinen und anmuthigen Schönheit des oben (S. 276) besprochenen, vermuthlichen Enkrinomenos des Alkamenes zusprach.

Je höher Polyklet seine Gestalten formal über die bloße Natur oder Wirklichkeit hinaus steigerte, desto mehr bildet selbstverständlich ein allerdings auf die Beobachtung der Natur gegründetes, aber doch über das Individuelle hinausgehendes Studium des Wesens des menschlichen Körpers die Grundlage der polykletischen Kunstweise. Von diesem, besonders auf die Proportionen gerichteten Studium erfahren wir aber auch ausdrücklich aus antiken Zeugnissen, und zwar von einer Schrift des Künstlers, dem „Kanon“, in welcher er seine Proportionslehre wissenschaftlich niederlegte. Diese Schrift gab, wie uns Galenus (s. SQ. Nr. 959) überliefert, die normalen Verhältnisse aller einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen in festem Zahlenausdruck an und nach eben den hier gegebenen Normen war auch als die thatsächliche Verkörperung seiner Lehre der Doryphoros gearbeitet, den nach Galen der Künstler selbst, wie seine Schrift, nach Plinius' Bericht die anderen Künstler den „Kanon“ nannten, „indem sie aus demselben wie aus einem Gesetzbuche die Normen der Kunst und Schönheit entnahmen“, in welchem also Polyklet, wie Plinius hinzufügt, „allein von allen Menschen in einem Kunstwerke ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen hatte“ [149]).

Über das Wesen und die Eigenthümlichkeit der polykletischen Proportionslehre und Normalgestalt gewähren uns die Urteile und Lobsprüche der Alten nur mangelhaften Aufschluß, denn sie beschränken sich meistens auf Ausdrücke ziemlich allgemeiner Natur. Weiter fördern uns selbstverständlich die erhaltenen Copien, namentlich des Doryphoros-Kanon, oder vielmehr sie werden uns wahrscheinlich erst später bedeutend weiter fördern, da eine genaue, auf diese Punkte gerichtete Untersuchung bis jetzt noch nicht angestellt ist. Nur das Eine darf man schon jetzt sagen, daß wenn Varro bei Plinius die polykletischen Figuren „quadrat“ nennt, mit diesem Worte, wenn auch nicht ausdrücklich ein Tadel, wie es nach dem Zusammenhange der Stelle scheint, so doch gewiß auch kein Lob

gemeint ist, als welches man früher hier und da das Wort aufgefaßt hat, indem man es von dem vollkommensten Gleichmaß oder Ebenmaß verstand [150]). Gemeint sind mit demselben ohne Zweifel im Gegensatze zu den schlanken und leichten Gestalten der lysippischen Kunst die etwas schweren und gedrungenen Verhältnisse, welche uns die Copien zeigen und welche nicht blos den späteren antiken Kunstkritikern, sondern, das wird man nicht läugnen können, auch uns weniger gefällig erscheinen, als die von Lysippos neu in die Kunst eingeführten, die aber im Einzelnen nicht hier, sondern erst bei Besprechung dieses Künstlers erörtert und gewürdigt werden können.

Mögen wir nun aber zu der polykletischen und zu der lysippischen Norm stehn wie es sei, mögen wir uns im Stande fühlen das hohe Lob der Schönheit polykletischer Gestalten, welches die Alten aussprechen, ganz zu würdigen, oder nicht, immerhin werden wir begreifen, daß Polyklet durch die erste wissenschaftliche Proportionslehre der Kunst seiner Zeit einen wesentlichen Dienst geleistet hat und daß diese seine Lehre der höchsten Autorität genoß und wie ein Gesetzbuch der Schönheit angesehn wurde. Ja es ist sehr charakteristisch, daß selbst der Meister, welcher die polykletischen Proportionen von Grund aus reformirte, den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, womit nichts anderes gemeint sein kann, als daß er, gegründet auf wissenschaftliche Erkenntniß des menschlichen Körpers, den jüngern Meister auf eben diesen Weg hinwies und ihn damit vor dem subjectiven Neuern und Ändern bewahrte, welches bei mehren anderen bedeutenden Künstlern auf diesem Gebiete zu mehr oder weniger unzulänglichen Ergebnissen geführt hatte. Fügen wir aber hinzu, daß, wie die erhaltenen Copien uns zeigen, mit der wissenschaftlichen Correctheit sich bei Polyklet ein hohes und ernstes Stilgefühl verband und daß er sich bei aller Sorgfalt seiner Technik vor allem Verkünstelten, Glatten und Geleckten zu wahren gewußt hat, so werden wir doch schließlich begreifen, wie das Alterthum diesen Meister neben Phidias stellen konnte, auch wenn wir den genialen Schwung und die Höhe der Ideen an ihm vermissen, welche mehr als alles Andere uns Phidias als den schlechthin Einzigen in dem Bereiche dieser ältern Blüthezeit der Kunst erscheinen läßt.

Zwölftes Capitel.

Die Schüler und Genossen Polyklets.

Gleichwie an Phidias und Myron schloß sich auch an Polyklet eine Anzahl jüngerer Künstler als Schüler an, welche sogar bei ihm bedeutender ist als bei seinen beiden großen Zeitgenossen. Denn als Schüler Polyklets in ganz eigentlichem Sinne nennt Plinius allein sechs Künstler (den Argiver Asopodoros, Alexis, Aristeides, Phrynon, Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien), zu denen wir aus Pausanias noch zwei, einen jüngern Kanachos von Sikyon und Periklytos wahrscheinlich ebendaher, fügen können. Die Thatsache, daß Polyklet eine bedeutende Schule um sich versammelte, ist aus dem Charakter seiner Kunst leicht erklärlich; denn das was Polyklet in ganz besonderem Maße auszeichnet, Feinheit

der materiellen Technik und die Beobachtung der Gesetze der normalen Schönheit, ist ja das eigentlich Lehrbare der bildenden Kunst, während die großen Ideen eines Phidias durch Lehre gar nicht und der lebenswarme Naturalismus Myrons höchstens in seinen äußeren Merkmalen überliefert werden kann. Phidias' und Myrons Kunst mußte wesentlich durch Beispiel und Vorbild anregend und zündend wirken, konnte dies aber unfehlbar nur bei Künstlern, die von der gütigen Natur mit einer gewissen Congenialität mit den Meistern ausgerüstet waren; daher kommt es, daß wir die Schüler des Phidias und Myron als Künstler finden, die ihre höchst ehrenvolle, ja ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Nun ist freilich das, was Polyklet zum wahrhaft großen Künstler machte, der feine Formensinn, das lebendige Gefühl für die reine Schönheit, eben so wohl eine Gabe des Genius, die nicht übertragen werden kann; wohl aber mochten mäßiger begabte Menschen mit Recht glauben, eher auf dem Kunstgebiete Polyklets, als auf dem eines Phidias und Myron zu einer gewissen Tüchtigkeit zu gelangen, und der Art scheint denn wirklich die Mehrzahl der oben genannten Schüler Polyklets gewesen zu sein, welche auch der überwiegenden Mehrzahl nach Argiver oder Sikyonier waren, wenn wir es nicht als einen ziemlich unbegreiflichen Zufall betrachten sollen, daß wir drei der sechs von Plinius genannten nur aus dieser einzigen Erwähnung kennen, einen vierten (Aristeides) in einer zweiten Notiz bei Plinius als Darsteller von Zwei- und Viergespannen und ganz flüchtig bei Pausanias erwähnt finden, während Athenodoros und Dameas ebenfalls nur noch in einer Stelle des Pausanias vorkommen und die beiden letzten, Kanachos und Periklytos, wenigstens sicher nicht unter den hervorragenden Künstlern ihren Platz finden. Aber trotz dieser Thatsache dürfen wir die Schule Polyklets, und hätte sie vom Meister auch nichts, als eine gewisse technische und formelle Tüchtigkeit gelernt, nicht gering achten. Denn das Auftreten einzelner großer Geister allein hätte der griechischen Kunst wohl kaum ihren erhabenen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte der Menschheit erworben, sondern es ist vielmehr jene allgemein verbreitete Befähigung für die bildende Kunst, die uns aus den Schöpfungen aller Schichten des hellenischen Volkes entgegentritt, welche die Griechen zu dem gemacht hat, was sie in der That sind, die weltgeschichtlichen Vertreter der Plastik; ja die Schöpfungen jener großen Geister wären kaum möglich gewesen ohne die Grundlage der allgemeinsten Kunsttüchtigkeit der ganzen Nation, welche sich in den Meistern gipfelte und welche ihrem Schaffen in Verständniß, Anerkennung und Bewunderung das schönste Lebenselement zuführte. Für die Ausbildung und Erhöhung dieser allgemeinen Kunsttüchtigkeit mußte aber Polyklets Lehrerthätigkeit von der größten Bedeutung sein, und wenn auch seine Schüler nichts hervorbrachten, das über das mittlere Maß des bereits Vorhandenen irgendwie hinausging, so mußten sie doch wesentlich dazu beitragen, eben das mittlere Maß der Leistungen der Kunst um ein Beträchtliches zu erhöhen und das Bewußtsein von demselben in weiteren Kreisen des Volkes zu verbreiten.

Damit aber Polyklets Einfluß auf die Kunst seiner Zeit und der folgenden Periode nicht, trotz dem Gesagten, als zu mäßig und beschränkt erscheine, muß hervorgehoben werden, daß bisher nur von den Künstlern die Rede war, welche als seine unmittelbaren Schüler genannt werden, während neben ihnen zunächst noch derjenigen zu gedenken sein wird, welche als Schüler seiner Schüler in zweiter und dritter Generation zu ihm als dem Schulhaupte in näherer oder entfernterer Beziehung gestanden haben werden, und sodann einiger anderen Künstler von Sikyon

und Argos, bei denen ein näheres Verhältniß zu Polyklet aus dem einen oder dem andern Grund angenommen werden kann. Daß mit der Besprechung dieser Künstler an dieser Stelle die chronologische Grenze der Periode der ältern Blüthezeit der Kunst überschritten wird, soll nicht verschwiegen werden, doch wird sich schwerlich ein passenderer Platz für dieselbe ausfindig machen lassen.

Unmittelbar an Polyklet knüpft die Schule des Periklytos an (s. SQ. Nr. 985), von dem selbst wir freilich nichts Näheres wissen. Etwas genauer ist uns sein Schüler Antiphanes von Argos bekannt[151]). Diesen finden wir mitbetheiligt an einem überaus figurenreichen Weihgeschenke der Lakedaemonier in Delphi wegen des Ol. 93, 4 (404 v. u. Z.) erkämpften Sieges bei Aegospotamoi. Auf dieses sehr merkwürdige Gesammtwerk einer ganzen Reihe von Künstlern verschiedener Heimath soll im folgenden Capitel zurückgekommen werden; hier sei nur bemerkt, daß je ausgedehnter und figurenreicher dieses Weihgeschenk war, in welchem Antiphanes die Dioskuren gearbeitet hatte, es um so wahrscheinlicher erst ziemlich lange nach dem Siege zu Stande kam, zu dessen Verherrlichung es diente, was wegen der Chronologie mehrer der an demselben betheiligten Künstler und auch der des Antiphanes nicht gleichgiltig ist. Denn diesen treffen wir wieder als Theilnehmer an einem abermals von verschiedenen Künstlern hergestellten figurenreichen Weihgeschenke der Tegeaten in Delphi wegen eines wahrscheinlich in Ol. 102, 4 (364 v. u. Z.) also 40 Jahre nach der Schlacht bei Aegospotamoi über die Lakedaemonier erkämpften Sieges, auf welches ebenfalls im folgenden Capitel zurückgekommen werden soll. Die Chronologie eines dritten Werkes des Antiphanes ist ganz zweifelhaft. Es war dies ein von den Argivern wegen eines Sieges über die Lakedaemonier ebenfalls nach Delphi geweihtes „troisches Roß“ von Erz. Es ist merkwürdig genug, dieser eigenthümlichen Aufgabe, über welche bei Strongylion (oben S. 377) gesprochen worden ist, bei einem ungefähr gleichzeitigen oder etwas jüngern Künstler aus einer andern Schule zum zweiten Male zu begegnen, auch wenn wir nicht sagen können, in wie weit sich deren Lösung bei den beiden Künstlern deckte oder unterschied. Die Anknüpfung des „hölzernen Pferdes“ des Antiphanes an einen argivischen Sieg in Ol. 91, 3 (413 v. u. Z.) ist nur dann möglich, wenn das Weihgeschenk sehr lange nachher aufgestellt wurde, ein noch nicht aufgefundenes anderes Datum des Sieges den es verherrlichte also in alle Wege wahrscheinlich. — Antiphanes' Schüler war Kleon von Sikyon, welcher die frühesten unter den aus Strafgeldern wegen Verletzung der Gesetze der olympischen Wettkämpfe am Fuße des Kronoshügels aufgestellten Zeusstatuen (der s. g. Zanes) arbeitete, und zwar von solchen Strafgeldern, welche mehren Athleten in der 98. Ol. (388) auferlegt worden waren. Von der Beschaffenheit dieser Zeusbilder sind wir nicht unterrichtet; eben so wenig wissen wir etwas Genaueres über eine eherne Aphroditestatue oder über fünf olympische Siegerstatuen des Kleon oder endlich über ganz summarisch angeführte Porträtstatuen desselben.

Nicht so unmittelbar wie die Schule des Periklytos läßt sich die Familie und Schule des Patrokles von Sikyon an Polyklet anknüpfen, während doch eines der bedeutenderen Mitglieder derselben, Naukydes, zu dem Meister in einem nähern Verhältniß gestanden zu haben scheint. Von Patrokles, den Plinius in die 95. Olympiade setzt, wissen wir wenig Genaueres; er war mitbetheiligt an dem großen Weihgeschenk für Aegospotamoi und wird uns außerdem summarisch als Athleten- und Porträtbildner genannt. Er hatte zwei Söhne, welche uns als etwas

mehr individualisirte Künstler erscheinen. Den erstern derselben, Naukydes, welcher in einer Stelle des Pausanias (SQ. Nr. 995) als eines Mothon Sohn erscheint, haben wir als denjenigen des Patrokles erst aus einer in Olympia gefundenen Künstlerinschrift [152]) kennen gelernt. Er, den Plinius neben seinen Vater in die 95. Ol. ansetzt, interessirt uns besonders als der Urheber des neben der Hera Polyklets aufgestellten Goldelfenbeinbildes der Hebe (vgl. oben S. 387). In welchem Verhältniß die beiden Statuen [153]) und ihre Meister zu einander standen, können wir nicht sagen; allein es ist schwer denkbar, daß Naukydes' Hebe der Hera hinzugefügt worden sei, ohne daß diese Nebenfigur von Anfang an im Plane der Composition gelegen hätte. War das aber der Fall, so müssen wir annehmen, daß Naukydes, vielleicht noch als ein sehr junger Mann zu Polyklet in einem besonders nahen Verhältniß gestanden hat, und werden geneigt sein, ihn auch ohne Zeugniß als dessen Schüler zu betrachten. Jedenfalls ist ein Goldelfenbeinbild in diesem Künstlerkreise an sich bemerkenswerth genug. Außer der Hebe kennen wir von ihm aus idealem Kreise noch eine ohne Zweifel eingestaltig zu denkende, eherne Hekate in Argos, welche neben einer zweiten des jüngern Polyklet und einer dritten des Skopas aufgestellt war, sowie einen Hermes, während er durch ein Porträt der Dichterin Erinna und durch drei uns mit den Namen genannte Siegerstatuen und einen nur nach seinem Motiv angeführten Diskoswerfer sowie einen, wahrscheinlich (wie andere „sacrificantes“ bei Plinius) als eine priesterliche Person zu denkenden „Widderopferer“ auf dem der realen Kunst thätig erscheint. Näher bekannt ist uns von diesen Werken keines, aber schon ihre Zahl, die Verschiedenheit der Kreise, denen sie angehören, und der Umstand, daß Naukydes seine Hebe neben Polyklets Hera stellen durfte, verbürgt uns die Tüchtigkeit des Künstlers. Den Diskobol hat man in der oben S. 276 Fig. 58 unter Alkamenes mitgetheilten Statue des Vatican (Pio-Clem. 3, 26) zu erkennen geglaubt, ja diese Vermuthung ist im vollen Maße populär geworden, ohne daß, wie schon oben bemerkt, für dieselbe ein stichhaltiger Beweis beigebracht ist, während für den attischen Ursprung der Statue vor allem der Charakter ihres Kopfes in's Gewicht fällt.

Außer durch seine eigenen Werke hat Naukydes noch als Lehrer jüngerer Künstler seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst. Unter den Schülern des Naukydes nimmt Alypos aus Sikyon, der vorwiegend Athletenbildner gewesen zu sein scheint, die weniger hervorragende, der jüngere Polyklet die bedeutendere Stelle ein. Ob dieser Künstler [154]), dessen selbständige Thätigkeit etwa zwischen Ol. 102 und 112 zu setzen sein mag, aus Theben stammte, wie angenommen worden ist, und nur das argivische Bürgerrecht als Lohn für seine Arbeiten erhalten hat, mag dahinstehn; wahrscheinlich ist es eben nicht und sicher ist, daß ihn Pausanias in unverdächtiger Weise Naukydes' Schüler nennt (SQ. Nr. 1004). Unter seinen Werken ist jedenfalls das merkwürdigste ein Zeus mit dem Beinamen „Philios“ in dem Ol. 102, 3 (369) gegründeten Megalopolis. Der Beiname [155]) bezeichnet den Gott als den Schützer des geselligen Freundschaftsbundes und sein Cultus mochte in Megalopolis dazu bestimmt sein, die bunt zusammengewürfelte Bevölkerung in Freundschaft und Eintracht zu verbinden. Von der Gestaltung dieses eigenthümlichen Zeustypus erfahren wir unmittelbar nur Äußerliches, und zwar, daß die Statue Kothurne (hohe Schuhe, wie sie Dionysos trägt) an den Füßen, in der einen Hand einen Becher, in der andern einen adlerbekrönten Thyrsos hatte, folglich in mehr

als einer Beziehung den Darstellungen des Dionysos sich näherte. Dürfen wir annehmen, daß dies nicht allein in den Attributen, sondern auch in den Zügen des Gottes selbst der Fall war, und dürfen wir andererseits glauben, daß nicht allein der Adler auf dem Thyrsos ihn von Dionysos unterschied, und als Zeus charakterisirte, so ergiebt sich, wie interessant und schwierig die Aufgabe des Künstlers sein mußte, von deren Lösung wir uns freilich nur in unserer Phantasie ein Bild machen können, da es unter den erhaltenen Darstellungen des Zeus Philios (s. Anm. 155) keine solchen giebt, welche sich als Nachbildungen der Statue des Polyklet erweisen lassen. Daß eine zweite Statue des Zeus, die unter dem Beinamen „Meilichios (der milde)“ zur Sühnung einer Blutthat in Argos aufgestellt war, und welche man aus chronologischen Gründen dem ältern Polyklet glaubte zuweisen zu müssen, grade so gut, bezogen auf eine andere, als die gewöhnlich angenommene Blutthat, dem jüngern gleichnamigen Künstler gehören kann, ist schon oben S. 386 bemerkt worden; daß sie ihm aber wahrscheinlich in der That gehört, geht allein schon daraus hervor, daß wir von dem ältern Polyklet kein einziges sicheres Marmorwerk nachweisen können. Aus demselben Grunde ist es wahrscheinlich, daß eine Marmorgruppe des Apollon, der Artemis und der Leto in dem Tempel der Artemis Orthia auf dem Berge Lykone zwischen Argos und Tegea dem jüngern, nicht dem ältern Polyklet gehöre, als dessen Werke auch von den bisher dem ältern Meister zugeschriebenen Athletenstatuen zwei (diejenigen des Xenokles und des Antipatros, SQ. Nr. 950 und 951) mit Sicherheit erwiesen worden sind [156]). Eben so unbestritten gehört dem jüngern Meister eine Hekate von Erz in Argos, welche sich als zweite zu derjenigen des Naukydes (oben S. 405) gesellte, während die dritte marmorne von Skopas herrührte; diese drei Einzelgestalten aber bildeten trotz dem verschiedenen, wahrscheinlich absichtlich zum Ausdruck der Licht- und Nachtseite der Göttin gewählten Material, einen offenbaren Dreiverein. Wenn in der Mehrzahl dieser Werke wie in mehren von Polyklets Meister Naukydes die Richtung auf das Ideale stärker hervortritt als bei dem Haupte der Schule, so finden wir ihn in den schon erwähnten Athletenbildern, zu denen sich noch ein drittes, sehr ausdrücklich ihm beigelegtes gesellt (SQ. Nr. 1004) wie auch Naukydes mit ein paar vorzüglichen Leistungen dieser Art in der Kunstrichtung thätig, der die argivische Schule im Allgemeinen mehr zuneigt. Dem Gebiete des realen Lebens gehört endlich ein Werk, eine Gruppe knöchelspielender Knaben, welche man bis vor kurzer Zeit, auf Plinius gestützt, dem ältern Polyklet zugewiesen hat, so fremdartig sie auch unter seinen übrigen Werken erscheinen mochte, unter denen man sie durch allerlei künstliche, aber wenig glückliche Deutungen zu rechtfertigen versucht hat. Alle Schwierigkeiten fallen weg, wenn man die Gruppe dem jüngern Polyklet beilegt, wozu die Berechtigung darin liegt, daß Plinius den jüngern Polyklet gar nicht kennt oder von dem ältern nicht unterscheidet, was ihm auch mit einigen anderen Künstlern geschehn ist. Ein reines, von allen Beziehungen zum Cultus oder zu irgend einem Weihungszwecke losgelöstes Genrebild wie diese nach Plinius' Zeugniß von der großen Menge (plerique) für das vollendetste Meisterwerk gehaltene Gruppe paßt in der Entwickelungsgeschichte der plastischen Genrebildnerei eben so gut zu den Werken des jüngern Polyklet, der sich mit Lysippos berührte, wie es schlecht zu dem Charakter des alten hohen Stilisten paßt, und wird an der Stelle, der sie jetzt zugewiesen ist, auch wohl stehn bleiben [157]). Über die Beschaffenheit der Gruppe können wir Bestimmtes nicht

sagen und werden nur das Eine für sicher erklären dürfen, daß das durchaus derb realistisch gehaltene Gruppenfragment im britischen Museum (Anc. Marb. II, pl. 31) nichts mit ihm zu schaffen hat.

Als den zweiten Sohn und als Schüler des Patrokles kannten wir bereits aus Pausanias (SQ. Nr. 987), dessen Angaben zwei in Olympia gefundene Inschriften [158]) bestätigen, Daedalos. Von ihm nennt uns Pausanias mehre Siegerstatuen, unter denen diejenigen des Timon und seines Sohnes Aisypos (SQ. Nr. 989) deswegen besonderes Interesse in Anspruch nehmen, weil sie, einem Wagensieg und einem Siege mit dem Rennpferde geltend, den Vater in seinem Gespann, den Sohn als Knaben auf seinem Renner darstellten. Außerdem war von ihm das Tropaeon in Olympia, welches die Eleer wegen ihres in der 95. Ol. in der Altis über die Lakedaemonier erfochtenen Sieges errichtet hatten, und drittens finden wir Daedalos an dem bereits erwähnten tegeatischen Weihgeschenk in Delphi mitbetheiligt. Am meisten aber interessirt er uns als der trotz manchen Zweifeln nicht unmögliche Urheber eines in nicht wenigen Wiederholungen in Statuen und geschnittenen Steinen erhaltenen Typus einer im Bade kauernden Aphrodite, von dem Fig. 87 das Exemplar im Vatican wiedergiebt [159]).



Fig. 87. Kauernde Aphrodite, vielleicht nach Daedalos von Sikyon.

So fein und schön die Composition ersonnen, so geschickt sie in der mannigfaltigen Lage der Glieder durchgeführt ist, so wenig läßt sich verkennen, daß die Situation eine durchaus genrehafte ist, welche mit der Göttin Aphrodite eigentlich nichts zu thun hat, so daß diese gleichsam nur als Vorwand dient, um ein schönes nacktes Weib in einer natürlich motivirten reizenden Lage darzustellen. Es ist begreiflich, daß man wichtige Bedenken gehabt hat, ob eine solche Composition in die Periode vor Praxiteles angesetzt werden könne, dennoch ist der Versuch, diese Statue einem andern und spätern Daedalos zuzuweisen, schwerlich haltbar, dagegen nicht erwiesen, daß die petersburger, das Motiv enthaltenden Gemmen nicht wirklich dem 4. Jahrhundert angehören, und endlich sind wir über den Charakter der Kunst bei den sikyonischen Künstlern des 4. Jahrhunderts doch nicht genügend unterrichtet, um ein Werk wie dieses in diesem Kreise unmöglich nennen zu können.

Weiter aber als auf den hier umschriebenen Kreis wird man die Schule und Genossenschaft Polyklets schwerlich ausdehnen dürfen; allerdings werden uns noch ein paar argivische Künstler genannt, von denen wir glauben mögen, daß sie sich dem mächtigen Einfluß der polykletischen Lehre nicht werden entzogen haben, von denen aber dies so wenig überliefert ist wie ihre directe Schülerschaft bei dem großen Meister. Wir kennen sie als Mitarbeiter an den schon erwähnten ausgedehnten Weihgeschenken in Delphi, an denen Künstler aus verschiedenen Orten

thätig waren, welche aber um des Umstandes willen, daß unter ihnen ein paar Schüler Polyklets sich finden, allesammt dem Kreise der polykletischen Schule, wenn auch im weitern Sinne, beizuzählen ungerechtfertigt ist. Denn weder bebesitzen wir Urteile der Alten über diese Künstler, aus denen sich eine Übereinstimmung ihres Kunstcharakters mit dem Polyklets ergäbe, noch läßt sich aus den Werken selbst im entferntesten auf eine ähnliche Thatsache schließen. Je größeres Gewicht aber darauf zu legen ist, daß Polyklets Schule einen so beträchtlichen Umfang gehabt hat, wie sie wirklich hatte, um so mehr ist es Pflicht, diesen Umfang nicht bis in Kreise auszudehnen, deren Zusammenhang mit dem argivischen Mittelpunkt durch nichts verbürgt ist. Wir werden demnach, was wir aus dieser Periode noch zu betrachten haben, in einem letzten Capitel zusammenfassen, müssen zuvor jedoch noch von Kunstwerken reden, die zu Polyklet und seiner Werkstatt in ähnlichem Verhältniß stehn, wie die Bildwerke am Parthenon zu der Werkstatt des Phidias, den Sculpturen am Tempel der Hera unweit Argos.

Die Giebelfelder so gut wie die Metopen des von dem Argiver Eupolemos erbauten Tempels nämlich waren mit Sculpturen geschmückt, deren Pausanias (2, 17, 3) eben so kurz wie der Parthenonsculpturen gedenkt, während obendrein die Stelle sehr wahrscheinlich zerrüttet und die Angabe der Gegenstände in den Giebeln ausgefallen ist[160]). Das was wir also bei Pausanias lesen, wird insgesammt den Metopen, wahrscheinlich der Vorder- und der Hinterseite zuzuweisen sein und folglich aus Einzelcompositionen in Hochrelief bestanden haben, wie wir sie aus den Parthenonmetopen kennen. An der Vorderseite finden wir demnach die Geburt des Zeus und an diese angeschlossen den Kampf der Götter und Giganten, natürlich aufgelöst in einzelne Kampfgruppen wie in den Ostmetopen des Parthenon (oben S. 316), an der Hinterseite Scenen aus der Einnahme Ilions, wie uns deren einzelne auch in den Nordmetopen des Parthenon begegnet sind (oben S. 316 Note). Leider fehlt uns bisher jeglicher Anhalt, um uns diese Compositionen zu vergegenwärtigen, und es ist fraglich, ob wir dies jemals im Stande sein werden. Eine Ausgrabung des Tempels, welche im Jahre 1854 Rizo Rangabé gemeinschaftlich mit Bursian vornahm, und deren Kosten durch eine von Roß veranstaltete Sammlung unter den deutschen Archaeologen und Philologen gedeckt wurden, hat allerdings nicht allein die Fundamente des Tempels bloßgelegt und von seinen Architekturstücken so viel zu Tage gefördert, daß wir ziemlich alle Elemente zur Reconstruction des Bauwerkes in Händen haben, sondern diese Ausgrabung hat auch eine reiche Fülle von Sculpturfragmenten auffinden lassen. Rangabé schreibt darüber an Roß wie folgt[161]): „Nicht der unbedeutendste Gewinn bei dieser Ausgrabung ist die Ausbeute an Sculpturstücken, die meisten wo nicht alle aus parischem Marmor, aus welchem alle architektonischen Ornamente sind. Keines derselben ist vollständig, und da sie von verschiedenen Dimensionen sind, die einen von natürlicher Größe, andere kolossal, und andere wieder, und zwar die meisten, unter natürlicher Größe, so ist es unmöglich zu entscheiden ob sie, oder welche von ihnen, zu einzelnstehenden Statuen, vielleicht zu denen der Priesterinnen, und welche den Gruppen der Giebelfelder oder dem sonstigen Schmucke des Tempels angehören. Sie sind meistens bei dem was wir den Pronaos zu nennen berechtigt sind, nämlich an der südsöstlichen Seite, und in der Gegend des Opisthodomos oder der nordwestlichen Seite gefunden worden. Einige in kleiner Anzahl gehören erweislich zu Reliefs und zwar von zweierlei Gattung, die einen sehr erhaben (haut-reliefs),

die anderen hingegen sehr flach (en miplat) gehalten. Diese Sculpturstücke, die hauptsächlich in Körpertheilen, Armen und Händen, Schenkeln und Füßen, Gewandstücken und Köpfen bestehen, genügen um, wenn auch nicht das Kunstreiche oder Dramatische der Zusammenstellung, doch wenigstens die Fähigkeit in der Auffassung des Schönen, und die Formenbildung der bisher fast unbekannten polykleitischen Schule zu zeigen. Diese Formen sind von seltener Anmuth und Schönheit, und nach ihnen, unter anderen nach einem meisterhaften Kopfe einer Jungfrau von $^2/_3$ Größe zu urtheilen, kann man die Kunst des Polykleitos zwischen die pheidiasische und die praxitelische stellen. Sie scheint strenger und ernsthafter als diese, weicher und lieblicher aber als jene zu sein. Alle diese Sculpturen, mit den architektonischen Verzierungen und übrigen architektonischen Gliedern, die leicht zu transportiren, und von einer besondern Wichtigkeit für die Kenntniß der Einzelheiten des Tempels waren, sind nach Argos geschafft worden, wo ich, immer mit Hülfe meines Freundes und Gefährten, Hrn. Dr. Bursian, dieselben, nach dem angeschlossenen Verzeichniß, in ein provisorisches für sie improvisirtes Local-Museum niedergelegt und gehörig geordnet habe, indem ich zugleich von der Obrigkeit das Versprechen erhielt, daß sie baldigst ein geräumiges und dazu geeigneteres Local zu schaffen sich befleißigen würde." Seitdem sind fünfundzwanzig Jahre verstrichen, aber erst in der neuesten Zeit (1878) hat man begonnen, ein geordnetes Museum in den unteren Räumen der Demarchie von Argos herzustellen [162]). Auch ist von ihnen noch nichts abgeformt oder gezeichnet, ausgenommen ein Köpfchen, dessen Publication aber in Hinsicht auf Stiltreue zu wünschen läßt.

Und doch sind in dem erwähnten Verzeichniß bei Rangabé unter Anderem aufgezählt: 7 Köpfe oder Stücke von Köpfen, 20 dergleichen von Körpern, 42 von Armen und Händen, 114 von Schenkeln und Füßen, 160 von Gewandung, 12 von Schilden, 2 von Pferdeköpfen; doch sagt Bursian von den Fragmenten: „sie sind der Mehrzahl nach von hoher Vollendung und daher unzweifelhaft, mit Ausnahme einiger Fragmente von Statuen von Priesterinnen, die durch steife Behandlung der Draperie sich als spätern Ursprungs erweisen, der Schule des Polyklet zuzuschreiben. In der Behandlung der nackten Körpertheile zeigen sie große Zartheit und Weichheit und eine reiche Entwickelung der Formen, die aber weit entfernt ist von schwellender Üppigkeit oder kraftloser Weichlichkeit: die Muskeln sind in maßvoller Weise, ohne alle Ostentation anatomischer Kenntniß angedeutet. Ein wunderschönes Fragment der Brust eines Jünglings erinnert an das von dem Auctor ad Herennium (IV, 6, 9) gepriesene pectus Polyclitium. Einige Relieffragmente, leider von sehr geringem Umfange, die sicher auf die Metopen (den Gigantenkampf) zu beziehn sind, zeigen eine besondere Eigenthümlichkeit der Technik" u. s. w. Aber dennoch müssen wir uns auch heute noch bescheiden, von den Sculpturen aus Polyklets Schule nicht viel mehr zu wissen, als daß sie in Stücken vorhanden sind, und daß sie einstweilen noch als todtes Capital im Museum der Demarchie von Argos liegen, während sich gar nicht ermessen läßt, wie Bedeutendes aus diesen disiectis membris entstehn könnte, wenn die richtigen Hände sich mit ihrem Zusammenordnen und Zusammenpassen beschäftigten.

Dreizehntes Capitel.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Einer geographischen Rundschau in den verschiedenen Gegenden Griechenlands nach Künstlern und Kunstwerken müssen wir die Beschreibung der schon erwähnten Weihgeschenke der Lakedaemonier und der Tegeaten in Delphi voransenden, welche aus dem Zusammenwirken mehrer Künstler verschiedener Landschaften hervorgingen. Das lakedaemonische Weihgeschenk wegen des Siegs über die Athener bei Aegospotamoi (Ol. 93, 4. 404) war das figurenreichste und ausgedehnteste, von dem wir aus der ganzen griechischen Kunstgeschichte Nachricht haben, denn es umfaßte wenigstens achtunddreißig Statuen, wenigstens, weil in Pausanias' Aufzählung sich eine Lücke findet. Diese Masse von Statuen war in eine vordere Haupt- und eine hintere Nebengruppe geordnet. Die vordere Hauptgruppe hat viel Ähnlichkeit mit dem durch Ironie des Schicksals nachbarlich aufgestellten Weihgeschenk der Athener wegen des Sieges bei Marathon, dem Jugendwerke des Phidias (oben S. 250); denn so wie dieses den Feldherrn Miltiades, umgeben von Göttern (Athena und Apollon) und von attischen Landesheroen darstellte, zeigte das lakedaemonische Weihgeschenk den Sieger von Aegospotamoi und Eroberer Athens, Lysandros, von Poseidon wegen seines Seesieges bekränzt in Gegenwart des Zeus, des Apollon und der Artemis und der Dioskuren, sowie begleitet von seinem Wahrsager Abas und dem Steuermann des Admiralschiffs Hermon. Über die Anordnung dieser neun Personen fehlt uns eine nähere Angabe, unzweifelhaft aber haben sie eine symmetrisch geschlossene Gruppe gebildet, und wir werden schwerlich sehr fehlgreifen, wenn wir uns die Anordnung so denken, daß Lysandros zwischen Zeus und Poseidon die Mitte einnahm, während sich dem Zeus die Dioskuren, dem Poseidon Artemis und Apollon anschlossen, und die beiden Gefährten des Feldherrn auf den Flügeln der Gruppe standen. Hinter dieser befand sich die bedeutend zahlreichere Nebengruppe, welche die Porträtstatuen derjenigen enthielt, die dem Lysandros bei Aegospotamoi Beistand leisteten, theils Lakedaemonier, theils Griechen anderer Staaten, auf deren Namensverzeichniß es hier nicht ankommt. Wie diese Statuenreihe angeordnet gewesen sein mag, darüber ist kaum eine Vermuthung möglich. Die Künstler nun, welche an diesem Werke gemeinsam arbeiteten, waren von den schon im vorigen Capitel erwähnten: Antiphanes aus Argos (die Dioskuren), Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien, Schüler Polyklets (Zeus und Apollon; Artemis, Poseidon und Lysandros), Kanachos aus Sikyon, Schüler Polyklets (mit Patrokles zusammen 10 Figuren der Nebengruppe), außerdem noch: Theokosmos aus Megara, den wir schon in Phidias' Genossenschaft gefunden haben, (den Steuermann Hermon), Pison aus dem trözenischen Kalauria (den Seher Abas), Tisandros (aus Sikyon?) (10 Figuren der Nebengruppe), Alypos aus Sikyon (deren 7), Patrokles aus Sikyon (mit Kanachos deren 10).

An dem später [163]) (Ol. 103 oder 104; 368 oder 364) wiederum benachbart aufgestellten tegeatischen Weihgeschenk, welches Apollon und Nike umgeben von

arkadischen Stammheroen und Heroinen (im Ganzen 9 Figuren) darstellte, ohne daß wir über deren Anordnung begründeter Weise eine Vermuthung aufstellen können, finden wir neben Antiphanes und Daedalos noch die beiden Nichtsikyonier Pausanias aus Apollonia (welchem?) und Samolas aus Arkadien thätig.

Die Namen dieser in keiner Weise hervorragenden Künstler können uns allerdings ziemlich gleichgiltig sein und sind besonders nur deshalb hier angeführt, weil sie an so interessanten Werken, wie besonders das lakedaemonische Weihgeschenk ist, haften; eine weitere Liste von Künstlernamen, bei denen es sich nicht um derartige Hervorbringungen handelt, noch auch um solche, deren Nichtkenntniß eine fühlbare Lücke im kunstgeschichtlichen Wissen geben würde, dürfen wir uns ersparen. Diejenigen Thatsachen, auf die es allein ankommen kann, sind: erstens, daß kein Ort Griechenlands, außer Argos und Athen, in der Periode, in der wir stehn und die wir chronologisch etwa mit der Mitte der 90er Olympiaden abschließen, einen in irgend einer Beziehung hervorragenden, normgebenden Künstler hervorbrachte, welcher nicht dem einen oder dem andern großen Mittelpunkte des Kunstbetriebs sich zuwandte, der einen oder der andern Schule angehörte; zweitens, daß die athenischen Schulen des Phidias und Myron mehre Künstler entfernter Gegenden vereinigen, während Polyklets Schule sich allermeist aus Argos und Sikyon oder demnächst aus anderen nahe gelegenen Orten recrutirt; drittens, daß die an Phidias und Myron sich anschließenden Künstler persönlich ungleich bedeutender dastehn, als die meisten der um Polyklet gruppirten, während dessen Schule, mögen wir sie im engern oder im weitern Sinne verstehn, viel ausgedehnter ist, als die der Attiker, womit gleich die andere Bemerkung verbunden werden mag, daß in Athen die Schule sich in keinem Falle über die erste Generation, d. h. über die unmittelbaren Jünger des Phidias und Myron fortsetzt, während in Argos uns mehr als eine Abzweigung der Schule Polyklets begegnet, welche die zweite und dritte Generation umfaßt (s. Patrokles und Daedalos, Naukydes, Polyklet d. j. und Alypos von Sikyon; Periklytos, Antiphanes, Kleon), eine Thatsache, auf deren Erklärung schon in der Besprechung der Schule Polyklets hingewiesen worden ist. Viertens muß hervorgehoben werden, daß, wenn wir auch von solchen Künstlern absehn, die als Meister ersten Ranges der Kunstentwickelung neue Bahnen gebrochen haben, und nur nach solchen fragen, die, ohne in den Schulzusammenhang mit Athen und Argos zu gehören, eine selbständige Bedeutung erlangten und deren Werke mit Lob genannt werden, wir kaum den einen und den andern Namen in den Schriften der Alten verzeichnet finden[164]). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes von Phokis haben, von dem Plinius Folgendes aussagt: „die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit außerordentlichen Lobsprüchen auch den Phoker Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien lebte und seine Werke dort versteckt sind, übrigens aber nach ihrem Urteil in eine Linie mit Polyklet, Myron und Pythagoras gesetzt wird.“ Daß dieser Künstler, von dem Plinius drei Werke anführt, aus denen wir nicht viel schliessen können, unserer Zeit angehört, kann keinem Zweifel unterliegen; für seinen Kunstcharakter ist es wohl bezeichnend, daß er mit Polyklet, Myron und Pythagoras, mit Ausschluß des Phidias verglichen wird, und daß es Künstler sind, bei denen er in so hoher Achtung stand. Während wir aus dem erstern Umstand auf eine nichtideale Richtung, können wir aus dem andern darauf schließen, daß Telephanes'

Verdienste sich wesentlich auf das Formelle und Technische bezogen, welches von Laien übersehn, von Künstlern gewürdigt wird. Unter den übrigen Künstlernamen dieser Zeit dürfte nur noch Phradmon von Argos eine eigene Erwähnung verdienen, der mit seiner Amazonenstatue in dem (oben S. 391) erwähnten Wettstreit den vierten Preis errungen haben soll, und von dem wir außerdem noch eine Siegerstatue und eine Gruppe von zwölf ehernen Kühen kennen, welche als Weihgeschenk der Thessaler im Vorhof des Tempels der Athena Itonia bei Pherae in Thessalien standen. Was wir sonst noch von Künstlern und Kunstwerken dieser Zeit wissen, vereinigt sich am besten in einer gedrängten geographischen Übersicht, aus der man entnehmen kann, in welchem Verhältniß der Kunstbetrieb dieser Zeit in den verschiedenen Städten Griechenlands zu demjenigen der beiden großen Mittelpunkte Athen und Argos stand.

In der Peloponnes finden wir zunächst in Argos und Sikyon noch etliche Künstler, die wir zu Polyklets Schule zu zählen kein Recht haben; demnächst tritt Arkadien mit der relativ größten Zahl von Künstlern auf (vier: Dameas, Athenodoros, Samolas, Nikodamos), ein Land, von dessen Kunstbetrieb wir bisher nur ungenügend unterrichtet sind [165]), wo wir aber demnächst (bei Phigalia) ein höchst bedeutendes Kunstwerk finden werden; zwei Künstler (Aristokles und Kleoitas) gehören ziemlich sicher nach Elis, wo die den Ausgrabungen des deutschen Reiches verdankten Sculpturen des Zeustempels von Olympia uns schwer zu lösende kunstgeschichtliche Fragen gestellt haben, auf welche weiterhin eingegangen werden soll. Troezen bietet einen Namen (Pison). Endlich ist seiner Namensform nach Peloponnesier Apellas. Von Kunstwerken aber, deren Meister uns nicht bekannt sind, verdienen besonders die mehrfachen spartanischen Siegesweihgeschenke wegen der Schlacht bei Aegospotamoi erwähnt zu werden, unter denen außer der großen, am Anfange dieses Capitels besprochenen delphischen Gruppe in Sparta selbst am Markte besonders die sog. persische Halle bemerkenswerth ist, welche, allerdings von früherer Gründung aus persischer Beute, in dieser Periode umgebaut und erweitert worden zu sein scheint. Über ihren Säulen, sagt Pausanias, waren die Bildnißstatuen hervorragender Perser, wie des Mardonios, und persischer Bundesgenossen, wie der Artemisia von Halikarnaß angebracht, nicht unwahrscheinlich in der Art als Dreiviertelreliefe wie die Figuren an der „Las Incantadas“ genannten Halle in Thessalonike [166]).

In Hellas und Nordgriechenland weist Megara zwei Künstler auf (Theokosmos (s. oben S. 279) und dessen Sohn Kallikles, Athletenbildner), Phokis einen (Telephanes), Thrakien desgleichen, Paeonios aus Mende, von dem und dessen Nike sogleich die Rede sein wird.

Von den Inseln und aus dem kleinasiatischen Griechenland stammen aus Herakleia am Pontos ein Künstler (Kolotes s. oben S. 279), aus Paros ihrer drei oder vier (außer Agorakritos und Thrasymedes und fraglicherweise Praxiteles d. ä. ein sonst wenig bekannter Lokros), aus Kreta zwei (außer Kresilas von Kydonia Amphion von Knossos), ebenso aus Chios (Pantias und Sostratos), aus Kypros (Styppax oben S. 374 f.), Thasos (Polygnot der große Maler, der auch als Bildhauer thätig gewesen sein soll, ohne daß wir von seinen Arbeiten auf diesem Gebiete Näheres wissen), Aegina (Philotimos), Kerkyra (Ptolichos) je einer.

Und endlich erfahren wir zwei Namen aus Großgriechenland (Sostratos von Rhegion, Schwestersohn des Pythagoras, und Patrokles von Kroton), während

von regerem Kunstbetriebe auf Sicilien Zeugniß giebt einerseits die Nachricht von einem von Selinus vor Ol. 92, 3 (dem Datum von Selinus' Zerstörung durch die Karthager) in Olympia erbauten sog. Schatzhause, in welchem eine Goldelfenbeinstatue des Dionysos stand, andererseits erhaltene architektonische Sculpturen, Metopen eines dritten und jüngsten Tempels in Selinus, welche sich denen der beiden älteren (oben S. 78 u. S. 157) würdig anreihen, und auf welche wir demnächst in der Übersicht über die erhaltenen Reste, wo auch von den Ruinen des Zeustempels von Akragas zu reden sein wird, zurückkommen werden.

Das ist aber auch Alles, was wir von Künstlern und datirten Kunstwerken aus den verschiedenen Gegenden Griechenlands kennen. Und wenn wir nun auch nicht glauben wollen, ja fern davon sind, anzunehmen, daß wirklich ein größerer Reichthum nicht bestanden habe, so bleibt doch die Thatsache als unbestreitbar stehn, daß der Kunstbetrieb in ganz Griechenland, verglichen mit dem Athens und Argos' immerhin untergeordnet erscheint. Und diese Thatsache wird um so auffallender, wenn wir nicht vergessen, daß eben die bedeutenderen der in der obenstehenden Übersicht wieder genannten Männer nicht in ihrem Vaterlande, sondern meistens in Athen wirkten und sich den attischen Schulen anschlossen.

Und dennoch, so sehr wir diese Thatsachen anerkennen, müssen wir uns hüten, die nicht attische und nicht argivische Kunst dieser Zeit gering zu achten. Am sichersten schützt uns gegen eine solche Unterschätzung der glückliche Umstand, daß uns die Ausgrabungen der letzten Jahre ein Hauptwerk eines Künstlers kennen gelehrt haben, welcher bis dahin uns nicht viel mehr als ein Name neben anderen Namen war, während er jetzt als eine in manchem Betracht eigenartige und bedeutende Künstlerpersönlichkeit vor uns steht und eben hierdurch uns fühlen läßt, wie uns vermuthlich auch noch mancher andere Meister erscheinen würde, von dem und von dessen Werken wir bisher auch nur die Namen kennen. Dieser Künstler ist

Paeonios von Mende

und das in Frage kommende Werk desselben die für die Messenier und Naupaktier gearbeitete Statue der Nike in Olympia [167]).

Paeonios stammt aus Mende am thrakischen Hebros oberhalb Ainos, einer Colonie kleinasiatischer Ionier, und hat daher für die gleich zu erwähnende Nikeinschrift die Formen des ionischen Alphabets seiner Heimath beibehalten (Schubring a. a. O. Anm. 167 S. 66 f.). Die Daten seines Lebens sind uns litterarisch nicht überliefert, sie müssen aus seinen Werken abgeleitet werden, deren Chronologie allerdings streitig ist, aber dennoch mit großer Wahrscheinlichkeit festgestellt werden kann. Zunächst für die Nike durch richtige historische Bestimmung der in der zugehörigen Inschrift in verhüllter Weise enthaltenen Daten, und zwar in so verhüllter Weise, daß schon zu Pausanias' Zeiten zwei Auslegungen stattfanden, welche einen Zeitunterschied von 28 Jahren ergeben, je nachdem man die Weihung der Nike auf eine Begebenheit in Ol. 82, 1 (452) oder auf eine solche im Jahr Ol. 89, 1 (424) bezieht. Paeonios aber würde nach der einen Datirung als wesentlich ein Zeitgenoß des Phidias erscheinen, seine Nike 14 Jahre über die Vollendung des Parthenon hinaufrücken, während der Künstler nach der zweiten Berechnung zum Zeitgenossen der Schüler des Phidias wird, mit deren einem, Alkamenes, ihn die Arbeit für die Giebelgruppen des Zeustempels zu verbinden scheint, während die

Nike als 14 Jahre nach der Parthenos des Phidias verfertigt sich darstellt. Nun sollte man freilich meinen, daß ein Blick auf die Nike selbst (Fig. 88 u. 89) und auf ihre durchaus freie, leichte und anmuthige Composition und Gestaltung genügen müßte, um Jeden zu überzeugen, daß eine Figur wie diese mit der Periode vor der Vollendung des Parthenon nichts zu schaffen habe, sich vielmehr als eine weit fortgeschrittene Weiterentwickelung des Kühnsten und Freiesten darstelle, was die Kunst der phidias'schen Periode erreicht hat. Das ist indessen doch nicht bei Allen der Fall gewesen und so wird es um so mehr auf den Inhalt der Inschrift und auf seine Erklärung ankommen.

Diese merkwürdige Inschrift lautet in möglichst wörtlicher deutscher Übersetzung [168]): „Messenier und Naupaktier haben [dies Werk] dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; Paeonios der Mendaeer hat es gearbeitet, welcher auch den Firstschmuck für den Tempel machend siegte.“ Sie enthält des Interessanten so viel, daß sie zu einem Commentar gradezu herausfordert und demgemäß auch schon fleißig commentirt worden ist. An dieser Stelle aber gilt es natürlich, sich auf das Wichtigste zu beschränken, und das ist ohne Zweifel das in ihr steckende Datum. Vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute ist die Nike aufgestellt worden; wer aber waren die Feinde, und aus welchem Krieg und Siege haben die in Naupaktos angesiedelten Messenier die reiche Beute gewonnen, aus deren Zehntem sie ein solches Werk herstellen lassen konnten? Darauf ist von den Einen schon im Alterthum und wiederum neuerdings mit dem Hinweis auf den Krieg gegen die Akarnanen und die Einnahme von Oiniadae im Jahre 452 vor unserer Zeitrechnung geantwortet worden; allein eine genauere Erwägung der Zeitverhältnisse und Begebenheiten und namentlich des Umstandes, daß die Messenier Oiniadae nach kurzem Besitze räumen und ohne Beute bei Nacht und Nebel abziehn mußten, hat nach längeren Verhandlungen zu dem sichern Resultate geführt, daß es sich in der That nur um das jüngere der oben genannten Daten handeln könne und um die Beute, welche die Messenier nach der Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria im Jahre 424, an welcher sie betheiligt waren, durch Invasionen und Plünderungen auf dem Gebiete dieser ihrer Todfeinde in den nächsten Jahren gewonnen hatten, und daß eben mit dem Umstande, daß es sich um die Spartaner handelt, deren wiedererstarkte Macht man zu fürchten hatte und welche damals noch mit Elis befreundet waren, die Nichtnennung der Feinde in der Inschrift zusammenhangt. Eben dieser Umstand macht aber auch deswegen die Aufstellung der Nike nach dem Jahre 420 unwahrscheinlich, weil die Eleer in diesem Jahre den Bruch ihres fünfhundertjährigen Bundes mit Sparta vollzogen und sich mit Athen, Argos und Mantineia verbündeten, also auf die Empfindlichkeit Spartas keine Rücksicht mehr zu nehmen hatten. Und somit wird der Zeitraum von 422—420 mit größter Wahrscheinlichkeit als derjenige der Entstehung des prächtigen Siegesweihgeschenkes zu gelten haben. Es ist vielleicht nicht überflüssig, hierbei noch zu erwähnen, daß auch die Athener wegen eben dieses Sieges auf Sphakteria eine eherne Nike als Siegesweihgeschenk auf ihrer Akropolis aufstellten (Pausan. 4, 36, 6).

Wenn aber das Datum der Nike richtig bestimmt ist, so erscheint Paeonios als ein Künstler, der wesentlich der Generation nach Phidias angehört, der wahrscheinlich als ein noch junger Mann aus seiner Vaterstadt Mende am thrakischen Hebros nach Olympia kam, ob über Athen, wofür man Mancherlei angeführt hat,



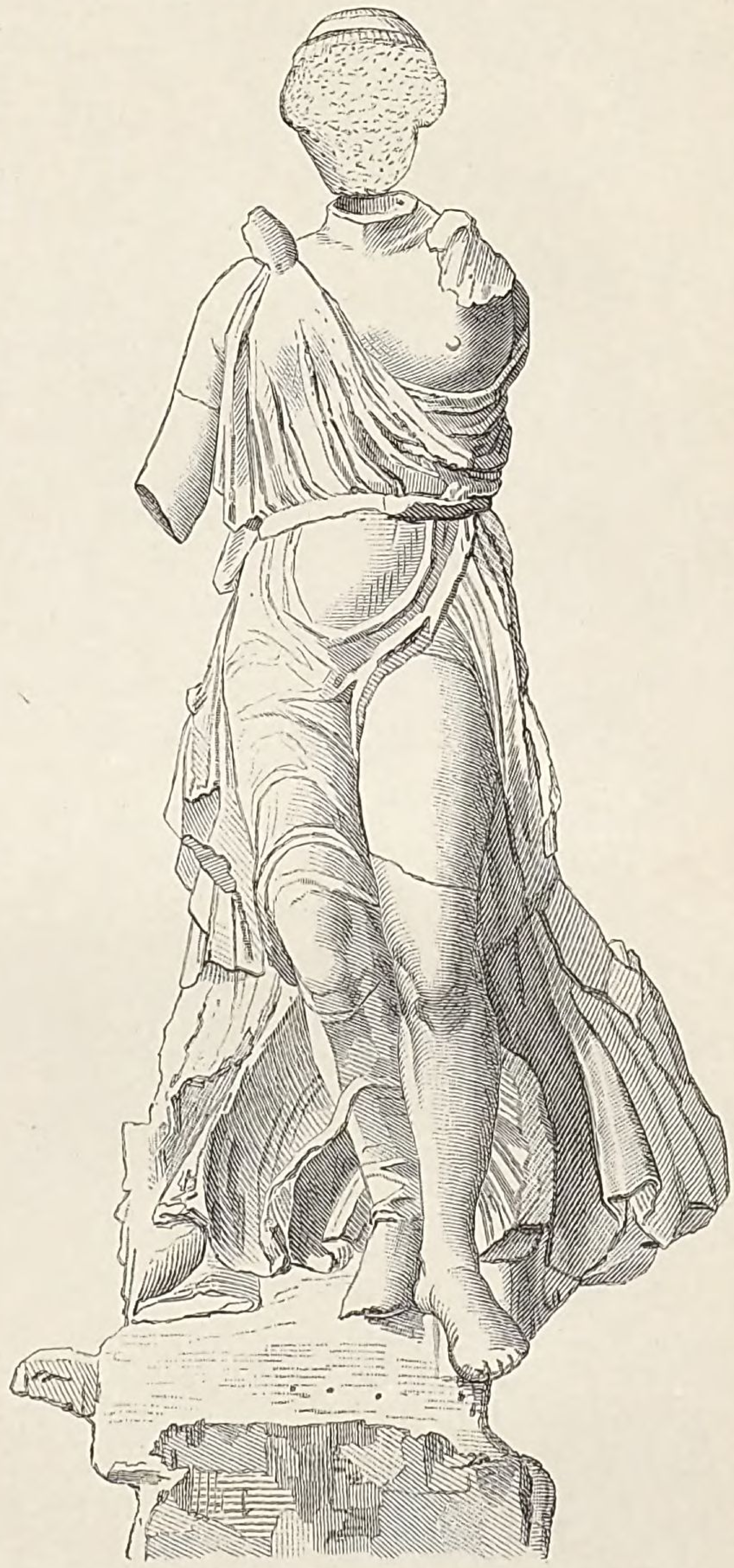


Fig. 88 und 89. Nike des Paeonios von Mende.

auf das bei der Giebelgruppe zurückgekommen werden soll, mag dahingestellt bleiben, und der als Altersgenoß des Alkamenes mit diesem gemeinsam, etwa zwischen 436 und 432, die Giebelgruppen oder vielmehr die Skizzen für dieselben arbeitete, später, etwa in den zwanziger Jahren des fünften Jahrhunderts (428—422) den Firstschmuck für den Tempel verfertigte, dessen er sich selbst in der Nikeinschrift rühmt und der vielleicht grade in Folge dessen mit der Herstellung der messenischen Nike betraut wurde. Denn dieser Firstschmuck (Akroteria in der Inschrift) bestand ebenfalls in einer Nike-Figur[169]) und zwar einer ehernen, vergoldeten, welche zwischen zwei vergoldeten Gefäßen auf den Ecken des Giebels die Spitze desselben entweder nur über der Eingangsfaçade im Osten oder, wiederholt, über beiden Façaden des Tempels schmückte und auf welche weiterhin noch einmal zurückgekommen werden muß. Was aber nun die in der ersten Campagne unserer olympischen Ausgrabungen am 21. December 1875 ihren Hauptbestandtheilen nach aufgefundene Nikestatue anlangt, in der wir das erste Originalwerk von der Hand eines Meisters aus der frühern Blüthezeit der griechischen Kunst in unserem gesammten Antikenbesitze kennen gelernt haben, so stellen die Figuren 88 und 89 auf dem beigehefteten Blatte dieselbe in der Vorder- und Seitenansicht in dem Zustande dar, in welchem sie nach einer Reihe von im Laufe der letzten Jahre gemachten Ergänzungsfunden und nach Verbindung der Fragmente mit dem Körper der Statue, so weit dieselbe hat bewerkstelligt werden können, sich gegenwärtig befindet[170]).

Gleichwie die eherne Akroterien-Nike desselben Künstlers auf der Giebelspitze des Zeustempels hatte auch die messenische einen hohen Stand auf einem fast 6 Meter hohen, dreiseitigen, aus mehren Blöcken aufgebauten und nach oben verjüngten Pfeiler (κίων bei Pausanias 5, 26, 1). Diese hohe Aufstellung, vermöge deren die Nike des Paeonios die meisten, wenn nicht alle Weihgeschenke in der Altis überragte, ist für die Beurteilung ihrer Composition von besonderer Wichtigkeit.

Man war bisher übereinstimmend der Ansicht, daß die Nike mit einem Palmenzweig in der gesenkten Rechten, einem Kranz oder auch einer Siegestaenie in der hoch erhobenen Linken zu ergänzen sei (s. die in Anm. 170 angeführten Ergänzungszeichnungen); doch haben die neuesten, noch nicht veröffentlichten Funde gezeigt, daß sie vielmehr einen hinter ihrem Rücken flatternden Mantel mit beiden Händen gehalten habe, wodurch sie einigen auch in anderen Motiven ihr nahestehenden oder gradezu aus ihr abgeleiteten Figuren unter den Statuen von dem s. g. Nereidenmonumente von Xanthos[171]) noch ähnlicher wird, als man bisher angenommen hatte.

Nicht eben so einig war man über die Situation, in welcher wir uns die Göttin zu denken haben. Es ist gesagt worden[172]), die Nike sei eben auf Sphakteria anlangend gedacht, der ihren rechten Fuß berührende Theil der Basis sei als rauher Felsen behandelt, um das Land zu vergegenwärtigen, wohin sie eben komme, und der sie begleitende Vogel sei eine Möwe (oder ein sonstiger Wasservogel), durch welchen dies Land als die Insel Sphakteria bezeichnet werden solle. Allein so wie die ornithologische Bestimmung des Vogels mindestens im hohen Grade zweifelhaft und derselbe aller Wahrscheinlichkeit nach ein Adler ist, so ist auch die Stütze unterhalb des Fußes der Nike als nichts weniger denn als ein rauher Felsen charakterisirt, sondern bildet eine formlose, völlig glatte Masse, welche als solche gar nichts bedeuten sollte, sondern, nur als materielle Verbindung der Figur mit der Basis nöthig, wahrscheinlich durch blauen Anstrich als Luft oder als für

die Idee der Composition gar nicht vorhanden zu gelten hatte. Denn auch das ist nicht richtig, daß die Göttin eben auf irgend einem festen Punkt anlangend dargestellt sei, da, wie eine auch nur etwas genauere Betrachtung zeigt, der rechte Fuß die Stütze nicht, wie doch angenommen werden müßte, mit den Zehen und dem vordern Theile berührt, sondern nur vermöge der Ferse mit dieser Stütze verbunden, im Übrigen aber nicht unterstützt ist. Derselbe Umstand und der weitere, daß der Vogel unter den Füßen der Göttin fliegend dargestellt ist, verbietet es auch die zweite über die Situation ausgesprochene Ansicht anzunehmen, nämlich die Göttin sei im Begriffe, sich von „den Felsenhöhen des Olympos“ herabzuschwingen, um den Siegern auf Erden den Kranz zu bringen; denn auch in diesem Falle müßte sie den festen Boden (des Olymp) mit dem vordern Theile des Fußes berühren. Nein, die Nike verläßt weder festen Boden noch auch langt sie auf solchem an, vielmehr ist sie als in freier Luft schwebend gedacht, und der unter ihrem Fuße fliegende Adler, welcher zum Theil plastisch, zum Theil durch Malerei dargestellt war, ist ihr, abgesehn von seiner Bedeutung als der Vogel und das Siegesaugurium des Zeus, welche die Berechtigung seiner Darstellung enthält, hauptsächlich beigegeben, um die materiell nothwendige Stütze dem Auge wenigstens zum größten Theile zu entziehn und um als ein natürlicher Weise schwebender auch die über ihm befindliche, durch ihn von der festen Grundlage der Basis und des Pfeilers für das Auge getrennte Figur der Nike für die Phantasie des Beschauers zu einer frei schwebenden zu machen.

In ganz ähnlicher Weise ist auch bei den schon erwähnten Statuen vom s. g. Nereidenmonumente von Xanthos, welche auch mehre andere Motive der Paeonios-Nike aufgenommen haben, die stützende Basis durch verschiedene Gegenstände, bei einer derselben durch einen Vogel (Schwan) mit ausgespannten Flügeln, maskirt und dem Auge des Beschauers nach Möglichkeit entzogen.

Wenn aber die Nike des Paeonios schwebend gedacht ist, so muß man anerkennen, daß sie durchaus malerisch componirt sei. Denn nur die Malerei, welche es mit keiner materiellen Schwere der von ihr dargestellten Gegenstände zu thun hat, und nächst ihr das Relief, bei welchem die materielle Schwere des Dargestellten nicht in Betracht kommt, und bei welchem eben dieses eines der Momente bildet, durch die es sich der Malerei nähert, kann schwebende Gestalten bilden, welche durch keine materielle Stütze mit dem festen Boden verbunden sind, nicht aber kann dies, ihrem Wesen nach, die statuarische Plastik.

Wir stehen also hier vor der wichtigen Thatsache des Eindringens malerischer Composition in die Plastik in der Zeit der höchsten Kunstblüthe Griechenlands.

Es ist schwerlich schon jetzt an der Zeit, über die Quellen dieser merkwürdigen Erscheinung abzusprechen oder gar auf dieselbe ein kunstgeschichtliches System zu bauen, welches gar leicht mit anderen, wohlbegründeten Thatsachen in Conflict gerathen könnte; und eben so wenig läßt sich schon jetzt die ganze Erstreckung des Einflusses der Malerei auf die plastische Composition (um das Capitel der Formgebung hier bei Seite zu lassen) abmessen. Es soll deshalb hier auch nicht auf die Erscheinung im Allgemeinen eingegangen oder eine Anzahl nahe liegender Parallelen zu der Nike des Paeonios angeführt werden. Bleiben wir bei dieser selbst stehn, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß der Künstler seine durch-

aus malerische Nike-Composition zuerst in Bronze und zwar in der schon erwähnten Akroterienfigur des Zeustempels ausgeführt hat, und daß er sie, als sie gefallen hatte (er sagt ja selbst in der Inschrift, er habe mit ihr einen Sieg, wir müssen annehmen in einer Künstlerconcurrenz, erfochten), auf Bestellung der Messenier vielleicht mit einigen Veränderungen in Marmor wiederholte. Das ist deswegen nicht unwahrscheinlich, weil sich eine malerische Composition, eine schwebend gedachte Figur in dem leichtern und zähern Erz besser und leichter, namentlich ohne besondere Stützen ausführen läßt, als in dem schwerern und brüchigen Marmor.

Wenn aber der Lessing'sche Satz, daß jede Kunst nur das wollen soll, was sie am vollkommensten kann, wahr ist (und er ist gewißlich wahr!), so können die Folgen der Ausführung einer malerisch gedachten Composition in statuarischer Marmorplastik unmöglich durchaus erfreuliche sein. Sehen wir uns Paeonios' Nike darauf hin etwas näher an.

Die Figur ist in voller Übereinstimmung mit ihrer malerischen Composition, da für eine solche überhaupt nur eine Ansicht in Frage kommen kann, ganz und gar nur auf die Vorderansicht berechnet; ihre hohe Aufstellung entzog die Profilansichten mehr oder weniger den Blicken. Und zwar zum entschiedenen Vortheile für das Werk; denn so viel Schönes die Nike in der Vorderansicht bieten mag, so viel Bedenkliches zeigen die Profilansichten und die bei der Originalaufstellung gewiß kaum beobachtete Hinteransicht.

Das Profil der Statue darf allerdings nicht nach ihrem jetzigen Zustande, wie ihn Figur 89 zeigt, beurteilt werden, denn in diesem macht die Composition einen fast beängstigenden Eindruck, so als müßte die Gestalt vorn überstürzen. Das jetzt gestört erscheinende Gleichgewicht ist bei der intacten Figur hergestellt und und die gradezu unschöne Lücke und Leere zwischen ihren Schultern und dem obern Ende der rückwärtigen Stütze ausgefüllt worden nicht, wie ich früher glaubte (s. Anm. 170), durch die hinter dem Rücken gesenkten Flügel, sondern durch den hier sich bauschenden von den beiden Händen gehaltenen Mantel, während die Flügel vielleicht über demselben emporgerichtet gewesen sind. Möglicherweise setzen dieselben, welche nicht aus Bronze, sondern aus Marmor gearbeitet waren, eben deswegen und um dem Mantel auszuweichen nicht, wie es gewöhnlich ist, im Rücken ein, sondern, wie bei den Niken an der Balustrade des Nike-Apterostempels (oben Fig. 82) über den Schultern, wo ihre Ansätze mit dem Körper der Statue aus einem Stück gearbeitet sind, während die Fortsetzung nothwendigerweise aus eigenen Stücken gearbeitet und in diese Ansätze eingezapft gewesen sein muß, da ihr Herausarbeiten in ihrer Ganzheit aus einem und demselben Marmorblock für diesen eine eben so überschwängliche Größe wie eine unsinnige Arbeit erfordert haben würde. In wieweit die durch die Flügel und den Mantel gebildete hintere Profillinie die durch den Körper der Göttin dargestellte in glücklicher und das Gefühl für das Gleichgewicht befriedigender Weise ausgelöst hat, dies können wir, wenigstens einstweilen, nicht beurteilen. Sicherlich aber bedeckte der Mantel wenigstens zum größten Theil gewisse Dinge an der Hinterseite der Statue, welche dem Auge des Beschauers nach Möglichkeit zu entziehen in dem augenscheinlichsten Interesse des Künstlers liegt.

Dies gilt vor Allem von jenem mit gar keinem Namen aus der griechischen Frauengarderobe zu bezeichnenden Gewandstücke, dessen oberer Ansatz am Gurt

der Statue und dessen unterstes, über die hintere Stütze hangendes Ende erhalten ist (s. Figur 89) und welches zwischen diesen beiden Stücken gar nicht anders ergänzt werden kann als in einem regelmäßigen Bogen.

Dieses ganz unerhörte und sehr unschöne Gewandstück ist weiter nichts als eine Stütze, deren der Künstler für seine nicht für den Marmor gedachte Figur nicht entrathen konnte, während sie bei der ehernen Akroterien-Nike, falls diese ähnlich componirt war und als eine Übergangsstufe zwischen der malerischen Conception und der Marmorausführung gelten darf, überflüssig war und sicherlich auch nicht vorhanden gewesen ist.

Je weniger dieses in der Vorderansicht gar nicht wahrnehmbare, in der Profilansicht durch den Mantel mehr oder weniger maskirte Stütz- oder Heftgewand für die Composition selbst zu bedeuten hatte, in eben demselben Maß ist seine Ausführung von dem Künstler vernachlässigt worden. So ganz besonders an seinem breitern Ende nach unten, welches mit den leblosesten Falten, fast möchte man sagen wie nasse Wäsche, über die von demselben ganz bedeckte und dem Auge des Beschauers entzogene Stütze hangt oder an derselben klebt, und zwar so, daß die Nike, wenn man sich die Situation lebendig denkt, durch dieses haftende Gewandstück in ihrem Fluge festgehalten, wenn nicht zu Falle gebracht werden müßte. Aber mehr noch; als was sollen wir uns denn die von diesem Gewandstück verhüllte Stütze denken, da sie doch ein Felsen, ein Stück des Olymposgipfels nicht sein kann, wenn, was ich als bewiesen betrachte, die Nike frei schwebend gedacht ist. Die richtige Antwort wird wohl sein: als gar nichts sollen wir uns diese Stütze denken, wie wir nichts von ihr zu sehen bekommen; für die Composition ist sie nicht vorhanden und in der Vorderansicht, für welche, das muß wiederholt werden, die Composition allein gedacht ist, eben so wenig. Es ist eben eine Stütze, welche der Künstler aus technischen und materiellen Gründen brauchte, nichts mehr, aber auch nichts weniger. In der Verschiedenheit dessen aber, was die Composition oder Erfindung der Gestalt will und was die Technik den Künstler zwingt, Störendes, Ungehöriges hinzuzuthun, tritt die unheilvolle Consequenz der Ausführung eines künstlerischen Gedankens in einem für diesen nicht geeigneten technischen Material klar zu Tage und zeigt, wie höchst bedenklich es sei, malerische Erfindungen auf statuarisch-plastische Ausführung zu übertragen.

Die Wahrnehmung der leblosen Behandlung der Falten am Heft- oder Stützgewande der Hinterseite muß unwillkürlich unsere Aufmerksamkeit auf die gesammte Gewandung der Nike lenken und uns auffordern, auch diese mit etwas kritischerem Blicke zu betrachten, als wir es sonst vielleicht gethan hätten. Dieser kritische Blick wird nun nicht verfehlen, uns auch hier gewisse Mängel und Schwächen wahrnehmen zu lassen. Unmöglich zu rechtfertigen ist das Gewandstück unter der entblößten linken Brust, welches sich in räthselhafter Weise und fast so, als ob ein (gewiß nicht anzunehmendes) Untergewand hätte ausgedrückt werden sollen, unter die Falte verläuft, welche sich von der rechten Schulter zwischen den Brüsten schräg nach der linken Seite herunterzieht. Aber auch diese Falte selbst, welche den von der linken Schulter gelösten und herabgeglittenen Zipfel des Chiton bedeuten soll, ist ihrer Natur und Lage nach unverstanden und ganz schematisch dargestellt. Und weiter wird wohl Niemand die drei fast genau parallel von der rechten Brust nach dem Gürtel zu sich herabziehenden Falten schön nennen wollen, schwerlich Jemand verkennen, daß die Falten des Gewand-

stückes, welches den Leib bedeckt, sehr mager und dürftig modellirt und mit unangenehmer Regelmäßigkeit angeordnet sind. Endlich wird man, um von allerlei kleineren Unebenheiten zu schweigen, doch wohl auch nicht läugnen können, daß die Art, wie das linke Bein nackt aus den Falten des seitlich nicht geschlossenen langen Chiton (Chiton schistos) heraustritt, etwas Gesuchtes und Gemachtes hat und daß man sich über den Verlauf der beiden offenen Säume des Gewandes neben und hinter diesem entblößten Beine bei genauerer Prüfung keine Rechenschaft wird ablegen können. Und somit wird man nicht umhin können, zu empfinden und zuzugestehen, daß, im sehr fühlbaren Gegensatze zu der bewunderungswürdigen Art, wie die Gewänder an den Figuren der Parthenongiebel der Natur des dargestellten Stoffes nach so gut wie in ihrer Lage und Bewegung bis ins Einzelne verstanden und motivirt sind, an der Gewandung von Paeonios' Nike gar Manches „nicht in Ordnung" sei, daß ihr der rechte Zusammenhang, die durchgreifende Motivirung und die auch in Kleinigkeiten gewahrte Schönheit abgehen.

Dagegen (und das wird man die starke Seite der sich an keine Rücksichten auf die Natur des Materials bindenden malerischen Conception der Figur nennen dürfen) macht die Nike bei ihrer Betrachtung im Ganzen, hauptsächlich aber wiederum in der Vorderansicht und bei hinlänglich hoher Aufstellung, einen starken und schönen Eindruck einer Bewegung voll Schwung und Freudigkeit, lebhaft genug, um uns an den theilnahmevollen Eifer der himmlischen Botin an ihrer frohen Botschaft glauben zu lassen, und dennoch gehalten genug, um, im Gegensatze zu Überhastung und Taumel, die Feierlichkeit zu bewahren, welche der Abgesandten des höchsten Gottes in einer ernsten Entscheidung grade so gut ziemt und gebührt wie etwa den christlichen Engeln der Verkündigung.

Ebenso macht der kräftige jugendliche Körper, von den reichen Falten des leichten, flatternden Gewandes umspielt und zum Theil aus ihnen hervortretend, einen durchaus erfreulichen Eindruck, und ich kann einem von anderer Seite auch gegen das Nackte und seine Behandlung, wie mit Recht gegen die Gewandbehandlung, ausgesprochenen Tadel ganz und gar nicht beistimmen. Möglich, daß die Formen, besonders des Busens und der erhaltenen Theile des rechten Armes nebst der Schulter, ein wenig zu viel Fülle haben, vielleicht aber auch nur zu haben scheinen, wenn wir, das Werk aus der Nähe oder in der aus gleicher Höhe aufgenommenen Photographie oder Zeichnung betrachtend, vergessen, für eine wie hohe Aufstellung dasselbe bestimmt war, und daß man es in dieser gegen den lichten Himmel projicirt sah, dessen Irradiation an den Formen zehrte; aber schwerlich hat man mit Recht behauptet, diesem Körper fehle die volle Frische und das innere schwellende Leben. Nein, eben dieses besitzt die Nike des Paeonios, und in ihm giebt sie sich recht eigentlich als eine Arbeit aus der Periode der großen Kunstblüthe Griechenlands zu erkennen, deren eigenthümliche Wärme durch keines auch der besten römischen Werke, welche unsere Museen füllen, erreicht wird, so elegant und verfeinert ihre Technik sein mag.

Und auf eben diese Frische und dies warme Leben in den Formen des Nackten und auf die aus dem ganzen Werke sprechende liebenswürdige Naivetät und Unschuld wird man sich neben der Kühnheit der Composition in dem Gesammturteil über Paeonios' künstlerisches Vermögen zu berufen haben, ja jene Momente werden für eine günstige Beurteilung des Künstlers schwerer in die Wagschale fallen als die Kühnheit der Erfindung, da diese bei der Ausführung in Marmor

an Verwegenheit nicht mehr bloß grenzt, sondern einen großen Theil von dem nach sich gezogen hat, was wir tadeln mußten.

Aber auch bei dem Tadel werden wir nicht vergessen dürfen, daß er in erster Linie und hauptsächlich das bedenkliche Princip der Vermischung der Kunstarten trifft, und daß, wenn wir auch, abgesehn hiervon und von den unvermeidlichen Consequenzen des falschen Princips, dies und das, aber doch immer mehr Einzelheiten, zu tadeln fanden, wir dies aus der Vergleichung mit dem Höchsten begründeten, das wir an plastischen Werken der frühern Blüthezeit besitzen, den Arbeiten aus Phidias' Schule und Werkstatt, während, wenn wir Paeonios' Nike mit den späteren Sculpturen verglichen hätten, an welche wir unser Auge und Urteil nur zu sehr gewöhnt haben, sie in den meisten Rücksichten als glänzende Siegerin aus solcher Zusammenstellung hervorgegangen sein würde.

Die Giebelgruppen des Zeustempels.

Als ein zweites Werk des Paeonios außer der Nike nennt uns Pausanias (5, 10, 8) die östliche Giebelgruppe des Zeustempels in Olympia, welche er in den vorhergehenden Paragraphen von Figur zu Figur beschreibt, während er (ebendas.) die hintere oder westliche Giebelgruppe als von Alkamenes herrührend bezeichnet. Woher Pausanias die Namen der Künstler für diese beiden Gruppen genommen hat, wissen wir nicht[173]; wollten wir aber den Angaben des Periegeten in diesem Falle den Glauben versagen, weil sich aus denselben gewisse, nicht ganz unerhebliche Schwierigkeiten in der Beurteilung des Stiles der Gruppen ergeben, so steht zu fürchten, daß wir durch ein solches Verfahren eines der besten Fundamente unserer litterarischen kunstgeschichtlichen Überlieferung erschüttern und somit mehr verlieren, als gewinnen. Bis ein Irrthum oder ein Mißverständniß des Pausanias auf völlig schlagende Weise dargelegt sein wird, scheint es deswegen Pflicht der modernen Kunstgeschichtschreibung zu sein, an seinen ganz klar und bestimmt ausgesprochenen Angaben festzuhalten und mit ihnen, auch was den Stil und die Periode der in Frage stehenden Monumente anlangt, zu rechnen, was im Folgenden geschehn soll. Unsere Aufgabe aber gegenüber den Giebelgruppen des olympischen Zeustempels, deren Bestandtheile im Laufe der vier Campagnen der Ausgrabungen so weit aufgefunden sind, daß jetzt keine ganze Figur mehr oder keine Figur ganz mehr fehlt, ist eine dreifache. Erstens dieselben nach dem von Pausanias gebotenen Leitfaden aus den Fragmenten zu reconstruiren und ihrer Composition nach zu würdigen, zweitens zu versuchen, uns über ihren Stil und künstlerischen Werth ein Urteil zu bilden und drittens aus diesen beiden Betrachtungen die Summe in Betreff ihrer kunstgeschichtlichen Stellung und der Periode ihrer Entstehung abzuleiten[174].

Mit der Restauration der Ostgiebelgruppe hat man, ganz abgesehn von den den Ausgrabungen vorausliegenden Versuchen, welche sich lediglich auf Pausanias' Beschreibung stützten und stützen konnten[175], merkwürdig früh, ja schon dann begonnen, als die erste Campagne der Ausgrabungen erst eine kleine Anzahl von Figuren, und zwar überwiegend Nebenfiguren zu Tage gefördert hatte[176]. So klar und bündig schien die Beschreibung des Pausanias, daß man von ihr geleitet auch schon zu einer Zeit die einzelnen disiecta membra in den Rahmen eines Giebel-

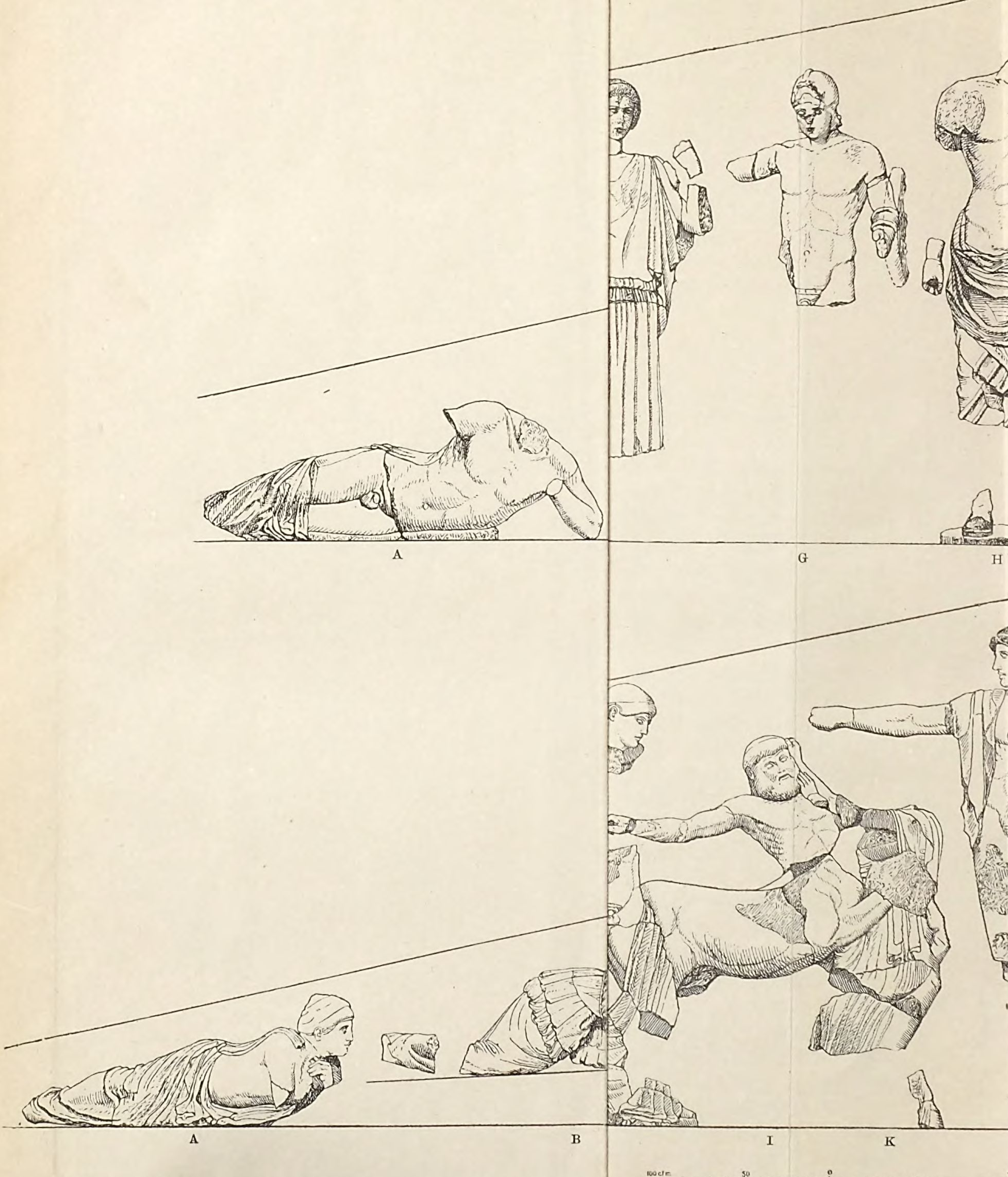


Fig. 90. Die Giebelgruppen des Zeustempel


Fig. 90. Die Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia. Oben Ost- unten Westgiebel.

dreiecks glaubte einordnen zu können, als man über die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit einiger der wichtigsten Figuren und Fragmente noch nicht im Klaren war. Es ist überflüssig, sich bei diesen ersten Versuchen aufzuhalten, da wohl Jeder, der sich mit der Sache näher beschäftigt hat, einsieht und lebhaft empfindet, wie groß die auch heute noch sich ergebenden Schwierigkeiten sind, die bis auf einzelne fehlende Theile vollständig wiedergefundenen Figuren zusammen zu ordnen, die Composition in Übereinstimmung mit den Angaben des Pausanias zu bringen und endlich, ihren Sinn zu verstehn.

Mit schon beträchtlich gewachsenem Material ist der „Restaurationsversuch" der Ostseite des Zeustempels einschließlich der Giebelgruppe gearbeitet, welcher auf Taf. 35 des zweiten Heftes der „Ausgrabungen" 1877 veröffentlicht ist, und ein noch etwas reichlicheres konnte G. Hirschfeld für einen Aufsatz über Olympia in der „Deutschen Rundschau" IV. Hft. 2, 1878 und die diesem Aufsatze beigegebene Skizze der beiden Giebelgruppen benutzen, während unterdessen in Berlin die auch schon früh begonnenen Reconstructionsversuche mit den Originalabgüssen ihren Fortgang nahmen, wobei stetig mehr und mehr Fragmente in ihrer Zugehörigkeit zu dieser und jener Figur erkannt und an Ort und Stelle gebracht wurden und es jetzt (Herbst 1880), wo die eigentlichen Ausgrabungsarbeiten abgeschlossen sind, nach mancherlei Umstellungen und einander widersprechenden Vorschlägen den rastlosen und scharfsinnigen, durch einige sehr glückliche Funde der letzten Campagne [177]) unterstützten Bemühungen des Dr. Treu gelungen ist, eine Anordnung der Figuren zu finden, welche, genauer als frühere mit Pausanias' Beschreibung übereinstimmend, allen wesentlichen Anforderungen entspricht, welche an eine derartige Arbeit nach der Beschaffenheit des Materials gestellt werden können und an der schwerlich noch Bedeutendes geändert werden wird. Diese Reconstruction giebt die obere Reihe der beiliegenden Tafel (Fig. 90) wieder.

Bei der Besprechung dieser Composition ist nothwendigerweise von der Beschreibung des Pausanias (5, 10, 6) auszugehn, welche folgendermaßen lautet: „von dem was in den Giebeln ist stellt das in dem vordern den Wagenkampf des Pelops gegen Oinomaos noch als bevorstehend dar und das Werk des Wettrennens auf beiden Seiten in der Zurüstung. Während das Bild des Zeus [178]) in der Mitte des Giebels angebracht ist, steht Oinomaos, das Haupt mit einem Helme bedeckt, zur Rechten [des Zeus [179])], neben ihm aber sein Weib Sterope, eine der Töchter des Atlas. Myrtilos aber, welcher dem Oinomaos den Wagen lenkte, sitzt vor den Pferden; dieser Pferde sind vier; auf ihn folgen zwei Männer; diese haben zwar keine Namen, die Pferde zu besorgen wurde aber auch diesen von Oinomaos aufgetragen. Ganz am Ende aber ist der Kladeos gelagert, welcher auch im Übrigen nächst dem Alpheios von den Eleern vor allen Flüssen geehrt wird. Zur linken Hand vom Zeus befinden sich Pelops und Hippodameia und der Wagenlenker des Pelops und (vier) Pferde, sowie zwei Männer, auch diese wohl Pferdeknechte des Pelops. Und wieder geht der Giebel in's Enge zusammen und auf dieser Stelle ist der Alpheios gebildet. Den Mann, welcher dem Pelops den Wagen lenkte, nennen die die Troezenier Sphaeros, der Ausleger in Olympia dagegen sagte, seine Name sei Killas."

Der Kern des Mythus [180]), um welchen es sich hier handelt, ist dieser: Oinomaos, Ares' Sohn, König von Pisa, hatte von der Atlantide Sterope die einzige Tochter Hippodameia, welche er, da ihm ein Orakel den Tod durch den Schwieger-

sohn verkündet hatte, zu vermählen verweigerte, es sei denn, er werde im Wagenrennen besiegt. Dies Rennen ging vom Kladeos in Olympia bis zum Altar des Poseidon auf dem Isthmos von Korinth, und Oinomaos gab den Gegnern so viel Vorsprung an Zeit, wie er zu einem Widderopfer an Zeus nöthig hatte, wobei er durch seine geflügelten poseidonischen Rosse dennoch sicher war, den Gegner einzuholen, den er dann mit der Lanze vom Wagen stach und dessen Kopf er am Tempel des Ares aufhängte. Auf diese Weise hatte er bereits eine große Zahl von Freiern seiner Tochter getödtet, als sich Pelops, Tantalos' Sohn (Enkel des Zeus), zur Bewerbung stellte, mit welchem die Übereinkunft wie mit den Früheren abgeschlossen wurde. Nach mehren allerdings späten Überlieferungen, welche aber durch Andeutungen früherer und durch Kunstwerke (auch den Giebel von Olympia) bestätigt werden, ließ Oinomaos Hippodameia mit den Bewerbern auf ihrem Wagen fahren, um diese durch ihre Gegenwart zu verwirren. Die Entscheidung für Pelops und den Tod des Oinomaos führte der Umstand herbei, daß der auf die eine oder die andere Art (s. unten) bestochene Wagenlenker des Oinomaos, Myrtilos, seinen Herrn zum Sturze brachte, indem er die Nägel in den Axen auszog oder die eisernen durch wächserne ersetzte.

Von den Scenen dieses Mythus sind drei in nicht wenigen Kunstwerken dargestellt: 1) die Vorbereitungen zum Wettkampf, 2) das Wettrennen selbst und 3) der Sturz des Oinomaos. Von diesen Scenen sind die zweite und dritte in dem Rahmen eines Giebelfeldes augenscheinlicherweise undarstellbar, so daß nur die erste übrig bleibt, welche denn auch Pausanias als die in dem östlichen Giebelfelde von Olympia dargestellte bezeichnet. Da nun diese Scene der Vorbereitung zum Wagenrennen in anderen Kunstwerken am häufigsten als eine, und zwar mehrfach vor dem (ikonischen oder anikonischen) Bilde des Zeus vorgehende Opferhandlung dargestellt wird, so war es nur natürlich, daß man eben eine solche Handlung als den Gegenstand auch der olympischen Giebelgruppe betrachtete. Davon war die unausweichliche Folge, daß man, Hirschfeld allein ausgenommen, die beiden Hauptthelden zu den beiden Seiten des Zeus einander gegenüber und so weit wie es die Figuren erlaubten einander zugewandt anordnete, also den Oinomaos I. links, den Pelops G. rechts vom Zeus. Allerdings stand dies im Widerspruch zu Pausanias' Angaben (s. Anm. 179), allein die entgegengesetzte Anordnung, nach welcher Oinomaos dem Zeus fast den Rücken zukehrte und Pelops sich ebenfalls, wenn auch minder entschieden von dem Gotte wegwendete, mußte so lange als unmöglich erscheinen, bis unumstößliche Thatsachen sie als die allein richtige erwiesen, mit der trotz aller anscheinenden Wunderlichkeit gerechnet werden muß. Die den neuesten Funden verdankten Thatsachen aber, aus welcher die wirkliche Anordnung hervorgeht, sind einerseits, daß der Kopf der Hippodameia F., wenn auch nur leicht links hin gewendet ist, daß also bei einer Aufstellung der Figur rechts vom Zeus sie von Pelops wegblicken würde und andererseits, daß Pelops G. einen Schild am linken Arme trägt, welcher, stünde er rechts vom Zeus und Hippodameia rechts (vom Beschauer) neben ihm, zwischen ihn und die Geliebte fallen würde, so daß bei der Wendung des Pelops nach innen und zum Zeus hin durch beide Umstände die durchaus zusammengehörigen Liebesleute auf die allerentschiedenste Weise getrennt sein würden. Dieser Unmöglichkeit ist allein dadurch abzuhelfen, daß beide Figuren auf die andere Seite, links (v. B.) neben Zeus gebracht werden. Steht hier nun Pelops etwas nach außen (links v. B.) gewendet und die nach

ihrer linken Seite blickende Hippodameia links neben ihm, so sind sie einander zugekehrt, wie dies vorausgesetzt werden muß und wie es auch allein den Angaben des Pausanias entspricht. Daraus aber und weiter aus dem Umstande, daß der nunmehr rechts (v. B.) neben dem Zeus stehende Oinomaos I. dem Gotte ganz entschieden den Rücken zuwendet, folgt, daß es sich in dieser Composition weder um eine Opferhandlung noch um den Vertragsabschluß zwischen den Haupthelden handelt, sondern daß der Künstler an einen etwas spätern Augenblick gedacht hat, denjenigen, wo nach getroffener Abrede die beiden Kämpfer sich bereits ihren Gespannen zuwenden, wo also der eigentliche Wettkampf unmittelbar eingeleitet werden soll. Ob dies besonders geistreich und die Wahl des Augenblicks besonders glücklich zu nennen sei, darauf kommt es zunächst nicht an, sondern auf die Feststellung der Thatsachen und die liegen so wie hier angegeben ist. Aus ihnen folgt aber mit aller Wahrscheinlichkeit, daß der Künstler den Gott zwischen den beiden Hauptpersonen als diesen unbewußt anwesend und daher von ihnen unbeachtet gedacht hat, während sich vielleicht des Pausanias wunderliches Wort von einem „Bilde des Zeus in der Mitte“ eben daraus erklärt, daß der Perieget den isolirt dastehenden, von den Menschen in keiner Weise berücksichtigten und auch nicht sichtlich in die Handlung eingreifenden Gott in der That für eine Statue desselben gehalten hat. Der Sinn der ganzen Composition aber, welche sich in der richtigen Aufstellung wenigstens einigermaßen in geschlossene Gruppen gliedert, kann nur der sein, daß, während Pelops und Hippodameia in einem auf ihre Liebe und, wie man vielleicht voraussetzen darf, auf die Oinomaos dem Verderben weihende Bestechung des Myrtilos bezüglichen Gespräche dastehn, Oinomaos sich mit einem gebieterischen Wort, auf welches seine kraftvolle und trotzige, nicht selten bei Poseidon wiederkehrende Stellung schließen läßt, zu seinem Gefolge wendet und Sterope in einem ebenfalls weithin durch die Kunst verfolgbaren Gestus des trüben und bewegten Sinnens dasteht, als ahne sie das hereinbrechende Unheil. Für den Beschauer aber ist es eine Verheissung des Erfolges für Pelops, daß dieser auf der rechten, glücklichen Seite des Zeus erscheint, der sich als der große Kampfhort von Olympia, von den Helden ungesehn, eingefunden hat, um die Geschicke seines Enkels, dem er sich, wenn auch nur um ein Geringes zuwendet, zu überwachen und ihm, der als der eigentliche Stifter der olympischen Spiele galt, den Sieg zu verleihen.

Auf die Gruppe der Hauptpersonen folgen beiderseits die Gespanne nebst den Wagenlenkern, so sagt Pausanias und so bestätigt es das Monument, welches, zunächst in Beziehung auf die Gespanne zwei seltsame und unerwartete Thatsachen aufweist. Erstens daß die Pferde, deren die drei hinteren, der Giebelwand nächsten aus einem Block gearbeitet, nur in mäßigem Relief sich über einander erheben, während das vierte, äußerste, aus einem eigenen Stück bestehend, auf den anderen mit einem Dübel befestigt ist, daß diese Pferde auf beiden Seiten ziemlich gleichmäßig in regungsloser Ruhe dastehn, was einen eigenthümlichen Gegensatz gegen das feurig bewegte Leben der Göttergespanne im westlichen Parthenongiebel bildet. Zweitens, daß, obgleich es sich in dem hier dargestellten Mythus um ein Wettrennen mit Wagen handelt, Wagen in der Giebelgruppe überhaupt nicht dargestellt gewesen sind, sondern daß man auf sie nur aus der regelmäßigen Aufstellung der Pferde schließen kann und muß, welche diejenige angeschirrter Viergespanne ist. Das Nichtvorhandengewesensein von Wagen aber geht nicht

allein daraus hervor, daß von denselben auch nicht der kleinste Splitter gefunden worden ist und daß für dieselben in der Composition schwerlich Raum gewesen sein würde, sondern auch daraus, daß zwischen dem zweiten und dritten Pferde, da, wo sie mit Nothwendigkeit vorausgesetzt werden müßte, keine Deichsel und an den Pferden überhaupt kein Zuggeschirr, weder in Marmor noch in Bronze (auf welche Bohrlöcher hinweisen müßten) vorhanden ist oder gewesen ist. Die Richtung der Pferde aber ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit den Köpfen nach innen gewesen, nicht, wie schon früher und von einer Seite neuestens wieder vermuthet worden ist, nach außen, und zwar nicht allein deswegen, weil bei jener Richtung die Köpfe der Pferde unter die höhere Stelle unter dem sich über ihren Hintertheilen weiter senkenden Giebelgeison zu stehn kommen und so über den Leibern kein so empfindlicher leerer Raum entsteht, wie dies bei der entgegengesetzten Richtung der Fall gewesen sein würde, sondern auch weil diese Aufstellung allein dem Wortlaute des Pausanias entspricht, welcher, und zwar auf beiden Flügeln der Gruppe, zuerst die vor den Pferden (*πρὸ τῶν ἵππων* heißt es bei Myrtilos) sitzenden Wagenlenker und dann erst die Pferde nennt [181]).

Die allerernstesten Schwierigkeiten hat das Auffinden der als die Wagenlenker der beiden Helden zu betrachtenden oder der von Pausanias als diese bezeichneten Figuren gemacht und man kann nicht sagen, daß, wenn jetzt auch diejenigen Figuren gefunden sind, welche nach einer Reihe der sichersten Merkmale allein diejenigen sein können, welche Pausanias vor den Pferden sitzen sah, damit alle Schwierigkeiten beseitigt wären. Es ist überflüssig, alle in Betreff dieser Wagenlenker gemachten Vorschläge und Versuche zu verzeichnen und in ihrer Unhaltbarkeit zu erweisen, so wenn die knieende Figur C. vor die Pferde des rechten Flügels gestellt worden ist, welche man freilich damals noch als diejenigen des Pelops betrachtete und wenn man die ebenfalls knieende Figur B., deren Stellung noch nicht richtig erkannt war, als sitzende vor die Pferde des linken Flügels brachte und damit den Myrtilos gefunden zu haben meinte, von dem Pausanias sagt *κάθηται πρὸ τῶν ἵππων*. Oder wenn man bei richtigerer Zuweisung der Seiten an Oinomaos (rechts) und Pelops (links) den Greis N. als Myrtilos vor die Pferde des Oinomaos setzte und die knieende Figur B. in umgekehrter Richtung gezeichnet hinter diese Pferde, damit sie der knieenden Figur C. auf dem andern Flügel entspreche. Und was dergleichen mehr ist. Nach der neuesten, Treu verdankten und auf die sichersten Anzeichen, besonders auch die Beobachtung des Planschemas und der Rückseiten sowie der Höhenmaße der Figuren gegründeten Aufstellung, an der schwerlich noch etwas geändert werden wird [182]), kommt der am Boden sitzende Jüngling E. als Killas vor die Pferde des Pelops und der mit untergeschlagenem linkem Bein ebenfalls am Boden sitzende Mann L. als Myrtilos vor die Pferde des Oinomaos. Für Killas ergiebt sich daraus keinerlei Schwierigkeit, wohl aber für Myrtilos.

Als Motiv von Myrtilos' Verrath am Oinomaos wird nämlich allerdings von einigen alten Autoren (Diod. IV, 73 und dem Schol. Pind. Ol. I, 114) Geldbestechung oder gar, gesteigert (bei Hygin fab. 84), das Versprechen der Hälfte des Königreiches angegeben; allein die ausführlicheren Berichte (besond. Pausan. 8, 14, 11; vergl. Tzetz. zu Lykophron 156; Nonnus XX, 162; Serv. zu Verg. Georg. III, 7; Myth. Vatic. I, 21. II, 146) kennen als dies Motiv die Liebe des Myrtilos zu Hippodameia und den Preis einer Nacht, welche Pelops dem Myrtilos abzulassen

versprach. Und daß diese Berichte zugleich die besseren seien, wird daraus wahrscheinlich, daß sich an das in ihnen gegebene Motiv der Fortgang des Mythus, die Tödtung des Myrtilos durch Pelops, als jener auf die Erfüllung des ihm Verheißenen drang und der im Hause der Pelopiden fortwirkende Fluch des Myrtilos anknüpft. Dies Motiv aber setzt, wenngleich realistischerweise nicht schlechthin, so doch in poetischer Auffassung mit größter Wahrscheinlichkeit einen jugendlichen Myrtilos voraus, wie ein solcher denn auch in allen, freilich einer jüngern Kunstperiode angehörigen Kunstdarstellungen erscheint, während die jetzt als Myrtilos aufgestellte Figur der olympischen Giebelgruppe wenn auch kein Greis wie N., so doch ein reifer und bärtiger Mann von etwa 40 Jahren ist, welcher sich zu der ihm im Mythus zugewiesenen Liebhaberrolle nicht recht zu eignen scheint. Wie dem aber auch sein möge, daß Pausanias, indem er die Figur vor Oinomaos' Pferden Myrtilos nannte, geirrt habe, wie er sicher in der Benennung der Figuren N. und O. geirrt hat, ist unwahrscheinlich, weil Myrtilos' Rolle in dem hier eingeleiteten Drama eine zu hervorragend wichtige war, als daß er fehlen könnte; eine andere, jugendlichere Figur aber (es könnte nur an B. und E. und allenfalls an C. gedacht werden) an die Stelle von B. zu setzen, wird sich als unmöglich erweisen. Und so wird nichts übrig bleiben als, im Bewußtsein der angedeuteten Schwierigkeit, zu sagen, daß an sich ein älterer Wagenlenker des bereits in höherem Alter stehenden Oinomaos nicht undenkbar ist und daß der Künstler vielleicht an ein anderes Motiv des Verrathes (Bestechung) gedacht hat, als an dasjenige, welches uns als das classische erscheint. Auch die Stellung dieser sehr verstümmelten Figur ist nichts weniger als klar; eine bloße Abwendung von Oinomaos, in welcher sich die innerliche Trennung ausspräche, genügt nicht, um die sehr energische Drehung des Kopfes verbunden mit der leichten Erhebung desselben (diese Stellung darf als sicher gelten) zu motiviren und es wird darauf ankommen, wie der verlorene linke Arm zu ergänzen sei (der rechte stützte sich mit der erhaltenen Hand auf den Boden), um für die Kopfhaltung die Erklärung zu geben. Hielt der linke Arm, aufwärts gerichtet, die Zügel der Pferde, so kann zu diesen auch das Gesicht des Mannes gewendet und erhoben gedacht werden; hatte der Arm ein anderes Motiv, so wird vielleicht an irgend eine Verbindung zwischen dem Myrtilos vor den Pferden und dem hinter diesen in trübem Sinnen am Boden sitzenden Greise zu denken sein.

Diesen Greis N. und das hinter ihm, vor dem Kladeos knieende Mädchen O. bezeichnet Pausanias als „zwei Männer, welche namenlos sind, denen aber ebenfalls die Sorge für die Pferde von Oinomaos auferlegt sein mag". Daß die Bezeichnung dieser Figuren als „zwei Männer" falsch sei, lehrt der Augenschein und daran wird nichts geändert, wollte man dieselben auch an eine andere Stelle bringen. Denn z. B. gegenüber an den Stellen von B. und C., welche übrigens nicht versetzt werden können, redet Pausanias wieder von zwei Pferdeknechten (Hippokomen) des Pelops. Er hat also in Betreff dieser Personen, welche ihn als namenlose d. h. von dem Exegeten in Olympia unbenannt gelassene, weniger interessirten, offenbar geirrt und wir sind vollkommen berechtigt, dieselben nach eigener Einsicht zu benennen und zu erklären; ob aber auch im Stande dies zu thun, dürfte fraglich sein. In dem Greise, den man Anfangs vorübergehend für den Alpheios und für einen Pferdeknecht hielt, hat man später einen „Seher" zu erkennen vermeint, ohne daß mit dieser Bezeichnung grade viel gewonnen wäre.

Sicher ist nur, daß er zur Gefolgschaft des Oinomaos gehört und daß sich in seiner nachdenklichen Stellung eine Ahnung des über Oinomaos hereinbrechenden Verderbens zu spiegeln scheint; da jedoch in keiner der uns bekannten Erzählungen des Mythus ein Alter eine Rolle spielt, noch auch ein solcher in den auf den Mythus bezüglichen Kunstwerken nachweisbar ist, so wird seine Benennung mehr Gegenstand des Rathens als einer wissenschaftlichen Induction sein. Aehnlich steht es mit dem Mädchen O., welches man auf den andern Flügel hat versetzen, mit dem Alpheios gruppiren und dann Arethusa hat benennen wollen [183]. Doch ist die Versetzung aus verschiedenen Gründen nicht, und eine Benennung der Figur da wo sie ist und wird bleiben müssen, auch wohl sehr schwer möglich. Dagegen wird man die beiden hinter dem Gespann auf der Pelopsseite knieenden Figuren wohl mit Pausanias als Pferdeknechte des Pelops betrachten dürfen, wenigstens steht dem kaum etwas Anderes positiv im Wege, als daß wir ihre Handlung bis jetzt wenigstens und so lange ihnen Arme und Attribute fehlen [184]), nicht sicher zu bestimmen vermögen. Nicht die geringste Schwierigkeit endlich machen die beiden Flußgötter in den Ecken, der würdigere und älter gehaltene, dem Anscheine nach den Vorgang in der Mitte gelassen betrachtende Alpheios in der südlichen auf der Pelopsseite und der jugendlichere, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit nach der Mitte schauende Kladeos in der nördlichen, auf der Seite des Oinomaos, so daß diese beiden Gestalten, der Lage der realen Flüsse entsprechend, den idealen Schauplatz der Giebelgruppe, die Altis von Olympia so einfaßten wie Kephisos und Ilissos den Schauplatz der westlichen Parthenongiebelgruppe, die Stadt Athen und die Akropolis.

Überblickt man nun diese Composition in ihrer Gesammtheit, so wird man, auch wenn man mit der größten Vorsicht und Zurückhaltung urteilt, nicht sagen können, daß sie durch geistreiche Erfindung, die Wahl eines sich klar aussprechenden und den Beschauer ergreifenden Momentes oder durch rhythmisch schönen Aufbau sich auszeichne, vielmehr eingestehn müssen, daß die dargestellte Handlung ohne rechtes dramatisches Leben zu sein und des packenden Interesses zu entbehren scheint, während die Zusammenordnung der Figuren, mögen dieselben sich in der neuesten Aufstellung auch etwas besser, als früher, in geschlossenen Einzelgruppen gliedern, etwas allzu Symmetrisches hat und ein allzu ruhiges Nebeneinander und Hintereinander sogar fast identischer Figuren (wie B. und C.) zeigt. Diese etwas starre und gleichmäßige Ruhe ist freilich als Absicht des Künstlers angesprochen und ganz besonders auf diese Composition die falsche Doctrin von der in den östlichen Giebelgruppen planmäßig herrschenden Feierlichkeit und Stille (s. Anm. 47) angewendet worden; allein dies geschah zunächst doch unter der Annahme, es handele sich hier um eine solenne Opferhandlung, einen feierlichen Vertragsabschluß unter den Helden angesichts des Gottes, während es jetzt, wo es sicher feststeht, daß nichts der Art dargestellt ist, wohl einigermaßen schwer werden wird, die Leblosigkeit und Starrheit des Ganzen aus dem bewußten uud berechtigten Streben nach Feierlichkeit abzuleiten. Man müßte denn sagen, es habe hier die schwüle Stille vor dem Sturm vergegenwärtigt werden sollen; allein man würde dann doch angesichts der lässigen Stellungen mehrer Figuren und der geringen Spannung, welche sich in der Mehrzahl ausspricht, sagen müssen, daß die Absicht des Künstlers wenigstens nicht in allzu geschickter Weise ausgeführt worden ist.

Besser als die Zusammenstellung des Ganzen sind die einzelnen Figuren oder

wenigstens manche derselben in der Charakteristik ihres Wesens und der Situation gerathen. So besonders Oinomaos in seiner trotzigen Kraft, Sterope und der Greis N. in dem trüben, Unheil ahnenden Sinnen, der freilich etwas stark naturalistisch, etwa wie ein Hirtenbube, gelagerte Kladeos in seiner gespannten Aufmerksamkeit, endlich der Zeus in seiner in der That imposanten Würde. Vielleicht könnte man auch noch einen gelungenen Ausdruck bräutlicher Schämigkeit in Hippodameia rühmen, wenn die Gestalt im Ganzen nicht gar so formlos und steif dastünde. Wenn es die Absicht war, den Flußgott des Alpheios in lässiger Ruhe darzustellen, so ist dies als gelungen zu bezeichnen, man wird aber sagen dürfen, daß man ihn lieber etwas lebhafter an der großen Begebenheit betheiligt sehn möchte, welche sich an seinem Ufer zu vollziehn im Begriff ist, und empfinden, wie ungleich geistreicher in dieser Beziehung der Kephisos im westlichen Parthenongiebel charakterisirt ist. Über den Rest der Figuren wird sich kaum etwas Bestimmtes sagen lassen. Denn seitdem die früher der Figur C. zugerechnete linke Hand als ihr nicht gehörig erwiesen ist, darf man es auch nicht mehr eine wunderliche Erfindung nennen, daß ein die Pferde im Zügel haltender Knecht dabei in einer wenig festen Stellung am Boden kniet, wir wissen vielmehr nicht, in welcher Handlung er sich befand. Und ehe wir wissen was das Mädchen hinter dem Greise bedeute, können wir auch über seine Erfindung und Aufstellung nicht absprechen. Am schwächsten, ganz abgesehn von der Form, von der hier überhaupt noch nicht die Rede ist, ja gradezu langweilig sind der Erfindung nach, wie hier noch ein Mal gesagt werden möge, die beiden einander mehr als ruhig gegenüberstehenden Pferdegruppen, durch deren lebendigere und bewegtere Behandlung aller Wahrscheinlichkeit nach in die gesammte Gruppe mehr Leben und Bewegung gekommen sein würde.

Hinsichtlich der Composition ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar, als derjenige, welchen gegen die östliche Giebelgruppe die westliche bildet, in welcher der in der Kunst dieser Zeit so oft behandelte Gegenstand, der Einbruch der Kentauren in die Hochzeit des Peirithoos und ihre Abwehr durch die Lapithen und den mit Peirithoos befreundeten Theseus in den bewegtesten Gruppen, ja in einem fast wilden Durcheinander von Figuren dargestellt ist. Pausanias (5, 10, 8.) sagt darüber, ungleich weniger eingänglich, als in der Beschreibung der östlichen Giebelgruppe: „Was in dem (westlichen) Giebel dargestellt ist das ist der Kampf der Lapithen gegen die Kentauren auf der Hochzeit des Peirithoos. In der Mitte des Giebels ist Peirithoos; neben ihm einerseits Eurytion, welcher das Weib des Peirithoos [Deïdameia] geraubt hat und dem Peirithoos beistehend Kaeneus, andererseits Theseus, welcher mit einem Beile die Kentauren züchtigt. Von diesen hat der eine eine Jungfrau, der andere einen jungen Knaben geraubt."

Es ist auf den ersten Blick klar, daß diese Beschreibung nur die Mittelgruppe (die Figuren von H.—Q.) umfaßt, daß wir also für die Flügelgruppen lediglich auf das Monument angewiesen sind. Für die Mittelgruppe dagegen werden wir uns so streng wie möglich an die bei Pausanias gegebene Abfolge der Personen und ihrer von ihm angedeuteten Motive zu halten haben; ob auch an die von ihm gebrauchten Namen, ist sehr zweifelhaft. So gleich und in besonderem Maß in Beziehung auf die Mittelfigur L., in welcher Pausanias den Peirithoos schwerlich mit Recht erkennen will. Denn einmal ist diese Figur, genau entsprechend dem Zeus im östlichen Giebel, von beträchtlich größerem Maßstab, als alle übrigen, und sodann ist ihre Stellung und Handlung, das bloße Vorstrecken des

rechten Armes, welcher eine Waffe nicht geführt, wenigstens mit ihr nicht handelnd eingegriffen haben kann, während der linke Arm ruhig am Körper herabhangt und in diesem selbst kaum irgend eine Bewegung ist, für Peirithoos in dieser Lage, wo ihm vor den Augen seine sich auf die energischeste Weise des Angreifers erwehrende Braut von dem frechen Kentauren geraubt wird, so ungeeignet wie nur immer möglich. Wie wenig dies aber etwa auf ein Unvermögen des Künstlers zurückgeführt werden kann, lebhafte Handlungen und Bewegungen darzustellen, das zeigen alle übrigen Figuren. Und wenngleich man es wohl als eine ziemlich weithin verfolgbare Regel wird betrachten dürfen, daß grade in der Mitte der Giebelgruppen ein Ruhepunkt der Composition angebracht wird, so wird es sich für einen halbwegs gewandten Meister doch darum handeln, diesen Ruhepunkt durch eine für seinen Ausdruck geeignete Person (oder Sache, wie z. B. den Ölbaum im westlichen Parthenongiebel) darzustellen, während man doch gewiß nicht sagen kann, das Bedürfniß eines ruhigen Mittelpunktes sei in der Art gebieterisch, daß wer immer an diese Stelle versetzt wurde, ruhig gebildet werden mußte. Was aber an der Mittelfigur der westlichen Giebelgruppe von Olympia anstößig erscheinen muß, wenn man sie mit Pausanias Peirithoos nennt, das schwindet, wenn man sie als einen, grade wie den Zeus im Ostgiebel, den Menschen unbewußt anwesenden Gott und dann selbstverständlich keinen andern, als Apollon betrachtet, welcher auch im Friese von Phigalia als Helfer und Schützer zu demselben Kentaurenkampf, um den es sich hier handelt, herbeieilt und der hier offenbar schützend die Hand über die angegriffene Deïdameia ausstreckt, damit zugleich den bevorstehenden Sieg der Menschen über die wilden Halbthiere verheißend oder ankündigend. Denn vor Augen sehn wir einen vor der Hand noch unentschiedenen Kampf der beiden Parteien, der sich in kühn erfundenen Gruppen von abwechselnd drei und zwei näher mit einander verbundenen Figuren bewegt. Zur Rechten des Gottes (links v. B.), genau der Angabe des Pausanias entsprechend, zunächst der Kentaur Eurytion I., welcher im Galopp ansprengend die Deïdameia K., welche er halb niedergerannt hat, mit dem linken Arm umfaßt hält, während es scheint, daß er mit der Rechten das Gewand des ihn von hinten angreifenden Lapithen gefaßt hielt. Wie dieser H., in welchem Pausanias den dem Peirithoos zu Hilfe kommenden Kaeneus erkennen wollte, den wir aber wohl mit besserem Rechte selbst Peirithoos nennen werden, den Räuber seiner Braut bekämpfte, können wir, da die Figur nur sehr fragmentirt erhalten ist, mit Sicherheit nicht sagen, auf einen kräftigen Angriff aber wohl aus der Energie schließen, mit welcher das ergriffene Weib dem Kentauren mit beiden Händen in Haar und Bart gefahren ist und seinen Oberkörper von sich abdrängt. Auf die natürlichste und doch muß man sagen eben deswegen kunstvollste und durchdachteste Weise wird hierdurch und durch den Umstand, daß die Knie der Deïdameia unter dem Andrange des Kentauren halb eingeknickt sind, die Gruppe um so viel niedriger als die entsprechende rechts (v. B.) neben dem Gotte, daß sie unter dessen vorgestreckten Arm paßt und daß so eine vollkommen lückenlose Gruppe der vier Hauptpersonen entsteht, welche in ihrem Aufbau kaum meisterhafter und vollendeter gedacht werden kann.

Weniger vollständig erhalten ist die entsprechende Gruppe rechts (v. B.) neben dem Gotte, bei Pausanias als ein Kentaur, welcher eine Jungfrau geraubt hat, und der mit einem Beile den Kentauren züchtigende Theseus bezeichnet. Die Jungfrau M. freilich und der Kentaur N. sind in wenigstens eben so gutem Zustand auf uns

gekommen wie die Deïdameiagruppe, ja in sofern in besserem, als wir den Kopf des Mädchens besitzen. Dieses hat der ruhiger als sein Gegenüber stehende Kentaur mit beiden Armen und zugleich, ein kleines Sondermotiv auf das noch ein Mal zurückzukommen sein wird, mit dem rechten Vorderbein umfaßt; sie bestrebt sich, sich aus dieser Umfassung zu befreien, indem sie mit beiden Händen diejenigen des Kentauren loszumachen sucht, wobei sie, ein höchst lebendiger Zug, mit dem linken Ellenbogen zugleich den Kopf des Kentauren von sich abdrängt. Wie sich hiezu der beilschwingende Theseus O. verhielt, können wir noch weniger sagen, als welches genau die Handlung des Peirithoos war, denn wir besitzen bis jetzt vom Theseus nur eine kleine Zahl m. o. w. sicher von ihm stammender Fragmente, besonders einen rechten Fuß und einen gewandumhüllten und wie es scheint energisch niederwärts gestemmten linken Arm. Nach Pausanias' Beschreibung müßte man glauben, daß er sich in einer Art von Mittelstellung, nicht ausschließlich der eben besprochenen Gruppe zugewendet, befunden hat, da Pausanias seine Handlung (die Kentauren züchtigend, deren einer ein Mädchen der andere einen Knaben gepackt hat) auf die beiden Gruppen zu beziehn scheint, auf deren Scheidepunkt der Theseus gestanden haben muß. Die etwaige Bestätigung dieser Annahme und alles Weitere muß abgewartet werden; der Kentaur N. scheint eine breite Kopfwunde zu haben, welche man von einem bereits erfolgten Beilschlag des Theseus ableiten kann, der sich vielleicht eben jetzt zu der Gruppe des Kentauren mit dem Knaben P.Q. herumzuwenden im Begriffe war. In dieser Gruppe ist, wie in der entsprechenden des andern Flügels F. G. der Kentaur nicht vollständig gebildet, sondern nur der vordere Theil seines Körpers thatsächlich da, während sein Hinterleib, schräg abgespitzt nach einem durchaus malerischen Compositionsmotiv, gleichsam aus dem Grunde des Giebels herauskam. Der Kentaur Q. umfaßt den Knaben P. mit dem rechten Arme, während dieser seine Rechte, vielleicht schutzflehend gegen Theseus, emporgestreckt hatte. Der Kentaur F. des andern Flügels, wie vielleicht auch derjenige Q., ist mit seinen Vorderbeinen kniend auf den Boden gestürzt und ringt mit dem ebenfalls mit einem Beine knienden Lapithen G., welchen er in den rechten Arm beißt.

Mit dem Vordertheil auf den Boden gestürzt, dagegen mit den Hinterbeinen noch fest aufrecht stehend, so daß ihre Pferdeleiber eine recht seltsam gebogene oder eingesattelte Linie bilden, sind auch die Kentauren D. und S. der beiden folgenden, wieder aus drei Personen gebildeten Gruppen dargestellt. Von diesen Gruppen läßt sich diejenige rechts (v. B.) R. S. T. in ihrem vollen Zusammenhange verstehn[185]). Der nach außen gewendete Kentaur versucht ein nach links hin strebendes Weib, indem er es von vorn um den Leib und an dem linken Beine gepackt hat, fortzuschleppen oder, wahrscheinlicher, auf den Rücken seines Pferdeleibes zu schwingen, zu welchem Zweck er vorn niedergekniet sein mag. In diesem Augenblick aber hat ihm ein ebenfalls kniender, aber dennoch mächtig andringender Lapith, der ihn mit der Linken im Haare gefaßt hat, sein Schwert von unten durch die Brust gebohrt, so daß die Spitze über der Schulter wieder herauskommt.

Den Zusammenhang der entsprechenden Gruppe C. D. E. können wir bisher nur ahnen. Hier kniet das Weib und wird durch den in ihren Schoß gedrückten linken Hinterhuf des Kentauren in dieser Lage festgehalten; zugleich hat der Kentaur sie mit der linken Hand hinten im Haar gepackt und biegt so ihren erst neuerdings aufgefundenen, gut erhaltenen Kopf gewaltsam vornüber. Die

weiteren Hauptstücke dieses Kentauren, fehlen noch und so namentlich diejenigen, welche die Verbindung mit dem ihn angreifenden und wie sein Gegenüber (P.) kniend andringenden Lapithen C. herstellen. Wir können also auch noch nicht sicher sagen, wie dieser Angriff erfolgte, doch ist es, wenn ein Paar fest in einander gelegter Hände, wie man annimmt, dem Lapithen C. gehören, nicht unwahrscheinlich, daß dieser den Kentauren würgte und dadurch seinen Oberkörper nach vorn niederzog, ein Motiv, welches sich wenigstens ähnlich im Friese von Phigalia wiederholt (s. unten Taf. Fig. 94, West Nr. 5).

Den bei weitem anstößigsten Theil der ganzen Composition bilden die vornübergestürzten alten Weiber B. und U., ja sie verunzieren die Ecken der Giebelgruppe in einer Weise, daß man sich nur sehr schwer entschließt, sie überhaupt in die Composition aufzunehmen. Allein, wenngleich der Umstand, daß sie trotz verschiedenen Versuchen der Erklärung doch eigentlich in ihrer Bedeutung noch keineswegs klar sind, und der weitere, daß ihre Gesichter in einem von allen übrigen Köpfen durchaus verschiedenen, realistischen Stil gearbeitet sind, während man freilich eine solche Stilverschiedenheit, wenigstens eine so fühlbare in ihrer Bekleidung nicht nachweisen kann, wenngleich diese Umstände geneigt machen müssen, sie ganz aus dem Giebel zu entfernen, und wenn dies um so mehr gerechtfertigt schien, so lange es hieß, daß sie und nur sie [186]) aus pentelischem Marmor gearbeitet sind, während für alle übrigen Figuren parischer Marmor verwendet ist, so hat zunächst dies letzte Argument viel von seiner Kraft verloren, seitdem man weiß, daß auch die Ortsnymphe A. aus pentelischem Marmor besteht [187]). Dazu kommt, daß man sich darüber keine Rechenschaft geben kann, wie die Fragmente dieser alten Weiber, wenn sie nicht zur Giebelgruppe gehörten, mitten unter diejenigen der Giebelgruppe gekommen sind, und daß es unmöglich ist, zu sagen, wo sie sonst angebracht gewesen sein sollten; und ferner muß man gestehn, daß mehr als ein Umstand in ihrer Bildung darauf hinweist, daß sie für die Aufstellung im Giebel gearbeitet sind. Entschließt man sich aber, sie in die Giebelgruppe aufzunehmen, so wird gewiß kein anderer Platz für sie ausfindig zu machen sein, als der zunächst den Eckfiguren [188]), wo der durch sie hervorgebrachte gradezu abscheuliche Eindruck möglicherweise dadurch gemildert worden ist, daß sie nicht flach auf dem Boden, sondern ganz oder mit den Armen auf Ruhebetten (Klinen) lagen, von deren einem (bei U.) man ein Polsterstück mit vielleicht der Spur eines eingesetzt gewesenen Beines gefunden zu haben meint. Den einzigen Zweck, den man ihnen in der Gesammtcomposition anweisen oder den man vermuthen kann, ist der, die Verwirrung, das Drunter und drüber zu vergegenwärtigen, welches im Hochzeitssaale durch den Einbruch der Kentauren verursacht worden ist, bei dem auch diese alten Weiber, die man zur Erklärung ihres ganz eigenthümlichen Gesichtstypus für fremdländische Sclavinnen erklärt hat (?) und von denen diejenige B., wie neue Funde zeigen, sich das Haar raufte, überrannt und niedergeworfenworden sind.

Die Eckfiguren endlich A. und V. werden für Ortsnymphen zu halten sein, denen wir freilich besondere Namen zu geben außer Stande sind, welche aber, selbst an der Handlung unbetheiligt, derselben mit gespannter Aufmerksamkeit zuschauen; so wenigstens diejenige A., deren Kopf, abgesehn davon, daß er schöner ist, im Ausdruck das vollkommenste Seitenstück zu demjenigen des Kladeos im Ostgiebel bildet.

Die großen Vorzüge der Composition des Westgiebels vor derjenigen des Ost-

giebels sind so einleuchtend, daß es unnöthig erscheint, dieselben näher zu erörtern; dagegen möchte das absolut hohe Verdienst dieser Composition als Ganzes und in ihren einzelnen Gruppen durch gewisse Einzelheiten und durch die hinter der Erfindung weit zurückstehende Ausführung für Viele in einem Grade verdunkelt werden, daß der Versuch gerechtfertigt sein dürfte, dasselbe mit einigen Worten in das rechte Licht zu setzen.

Vor allem ist darauf hinzuweisen, daß eine bis so nahe an die Ecken hin in dem Grade bewegte Giebelgruppencomposition wie die hier in Rede stehende bis dahin in der Kunstgeschichte unerhört ist und sich vielleicht nur in den Giebelgruppen des Skopas in Tegea, namentlich in der Darstellung der kalydonischen Eberjagd ähnlich wiederholte, obgleich wir auch dies nicht gewiß sagen können. Denn die Giebelgruppen des Parthenon, so bewegt sie in den mittleren Theilen gewesen sind, haben von etwa der Hälfte der Entfernung der Ecken von der Mitte an ruhig sitzende und gelagerte Figuren und daß dies in den Giebeln von Delphi, wenn sie denn ja älter waren, als die olympischen, anders gewesen sei, ist durch nichts wahrscheinlich. Nun ist aber das Hineincomponiren einer in dem Grade bewegten Handlung in den architektonisch festumrahmten und symmetrisch scharf bestimmten, flachdreieckigen Rahmen des Giebelfeldes eine so große und schwere Aufgabe, daß es uns nicht wundern darf, wenn wir wahrnehmen, daß der Raum auf die Erfindung des Künstlers einen gewissen einengenden Einfluß ausgeübt hat, daß wir aber den Meister um so mehr bewundern müssen, welcher es verstanden hat, im strengen Anschluß an die Gesetze und Bedingungen des symmetrischen Raumes und trotz der schärfsten rhythmischen Gliederung der Gesammtcomposition seine Figuren und Gruppen in der gewaltigen Bewegtheit anzuordnen, welche wir vor uns sehn. Nach der Mitte zu freilich, wo das Giebelgeison hoch ist, war die Aufgabe, sofern sie vom Raum abhangt, eine vergleichsweise leichtere; dafür zeigen aber auch die beiden Mittelgruppen von H. bis O. die vollkommenste Freiheit der Erfindung oder der Verwendung und Weiterbildung bereits vorhandener Motive, auf welche zurückgekommen werden soll, und man kann vor der oben bereits berührten geistreichen Verschiedenheit in der Erfindung der beiden einander entsprechenden Gruppen H. I. K. und M. N. O., soweit diese vor unseren Augen stehn, nur die höchste Achtung haben. Etwas anders steht die Sache je weiter wir von der Mitte nach den Enden kommen, und hier wird es das Eine und das Andere zu rechtfertigen oder auch zu entschuldigen geben. So ist die schon oben hervorgehobene durchaus malerische Compositionsweise, nach welcher die Kentauren der Gruppen F. G. und P. Q., nur zum Theil wirklich gebildet, aus dem Hintergrunde hervorkommen, so wenig ohne sie die Anbringung dieser Gruppen möglich gewesen wäre, gewiß nicht ohne Bedenken. Allein mit diesem Übergreifen aus dem Gebiete der rein plastischen in die malerische Compositionsweise steht ja der Meister unserer Giebelgruppe keineswegs allein da; es ist ja vielmehr auf die analogen Erscheinungen der Verkürzungen in Reliefen (Theseion, Phigalia, Dexileosstele u. A.) und in der ganzen Erfindung der Nike des Paeonios bereits hingewiesen worden. Und dann muß man doch sagen, daß die Sache hier mit großem Geschick angefaßt ist und daß man die Unvollständigkeit der Kentauren, welche zum Theil von den angrenzenden Figuren der Nachbargruppen verdeckt werden, kaum und als auffallend gewiß nicht wahrgenommen hat, so lange die ganze Gruppe vollständig hoch oben im Tempelgiebel stand, während grade

dies Hervorbrechen der sich wesentlich in der Vorderansicht zeigenden Figuren eben dieser Gruppen nicht allein den Eindruck des wilden Durcheinander des Kampfes sehr wesentlich steigert, sondern auch zwischen den nach innen gewendeten Kentauren der Mittelgruppen und den nach außen gerichteten der Seitengruppen in sehr geschickter Weise vermittelt.

Am allerbedenklichsten und unschönsten werden wohl einem Jeden die Gruppen C. D. E. und R. S. T. und in ihnen ganz besonders die Stellungen der Kentauren erscheinen. Nun unterliegt es ja keinem Zweifel, daß der Künstler, wollte er hier noch eine bewegte Kampfgruppe anbringen, zu diesen seltsamen Stellungen durch die Form des Giebelfeldes und die ihm an dieser Stelle zu Gebote stehende nur noch sehr geringe Höhe des Raumes genöthigt worden ist, man darf aber nicht übersehn, wie geschickt er die ihm durch äußern Zwang aufgenöthigte Erfindung motivirt hat. Zunächst in der rechten Gruppe R. S. T., in der wir die Sache ziemlich vollständig übersehn können, dadurch, daß er den Kentauren bemüht zeigt, das ergriffene Weib auf seinen Rücken zu schwingen. Zu dem Zweck ist er vorn niedergekniet und hat das Weib mit der Rechten von vorn quer über den Leib gepackt, während er ihre Flucht durch gleichzeitiges Festhalten an ihrem linken Fuß hindert. Das halbkniend zu Boden gestürzte Weib sucht mit offenbar ungenügenden Kräften, sich aus der Umfassung loszumachen und man würde voraussetzen dürfen, daß der Kentaur demnächst seinen Zweck erreichen und dann aufspringend seine Beute davontragen würde, wenn ihn nicht in diesem Augenblick der Lapith mit seinem Schwertstoße schwer verwundete. Daß auch dieser Angreifer kniet, ist freilich allein dem Zwange des Raumes zuzuschreiben, aber auch hier darf nicht verkannt werden, eine wie gut geschlossene und fest in einander gefügte Gruppe auf diesem Weg entstanden ist. Sollte man aber daran Anstoß nehmen, daß der Kentaur, obgleich seine Brust vollkommen durchbohrt ist, das Weib noch festhält und wesentlich so agirt, als wäre ihm nichts geschehn, so ist ja ohne Zweifel zuzugeben, daß thatsächlich ein so schwer Verwundeter wohl loslassen, wenn nicht schon zusammenbrechen würde, daß es sich aber doch um nichts weiter handelt als um die scharfe Zusammenrückung zweier unmittelbar auf einander folgender Augenblicke, die Ineinsbildung zweier einander berührender Situationen, für welche sich gar manche Analogien aus antiker und moderner Kunst würden anführen lassen. Daß aber das gewaltsam rohe Wesen des Kentauren vortrefflich charakterisirt ist, wird wohl Niemand in Abrede stellen.

Etwas anders, aber so viel wir bisher verstehn können nicht minder geschickt, ja vielleicht noch geschickter ist die Gruppe C. D. E. motivirt. Auch hier war der Kentaur im Begriffe das Weib zu überwältigen und wegzuschleppen, als sich der Lapith ihm entgegenwarf, wahrscheinlich ihn mit den verschränkten Händen umfaßte und seinen Vorderkörper ringend niederzwang. Und da ist es denn nun vortrefflich ersonnen, den Kentauren bemüht zu zeigen, seine halb gewonnene Beute auch in dieser Lage noch festzuhalten wie es gehn mochte, indem er mit dem einen Hinterhuf ihr in den Schoß tritt und mit der linken Hand rückwärts greifend sie im Haare packt. Die Art, wie dies geschieht und wie der Kopf des Mädchens niedergebeugt wird, hat nicht allein etwas ungemein Drastisches, sondern sie zeigt, daß der Kentaur, nach vorn mit dem gegen ihn ringenden Lapithen beschäftigt, auf's Gerathewohl hinter sich gegriffen hat, nur um seine Beute nicht zu verlieren. Sein Niederknien mit den Vorderbeinen scheint hier kein freiwilliges

wie in der Gruppe gegenüber, sondern durch den ringenden Lapithen erzwungen zu sein, und auch dessen halb kniender Andrang erscheint weniger als bei der andern Gruppe durch den sich verengenden Raum veranlaßt zu sein, sondern läßt sich auf ein Schema und eine natürliche Situation des Ringkampfes zurückführen.

Und somit dürfte als die eigentliche und einzige Schwäche dieser sonst in der That aller Bewunderung werthen und eines großen Künstlers würdigen Composition die Aufeinanderfolge der liegenden, gestürzten und vorgebeugt halb knienden Figuren A. B. C. und V. U. T. übrig bleiben, welche wir denn freilich, soweit wir das Ganze begreifen, eingestehn müssen.

Ein besonders schwieriges und bereits von mehren Seiten in verschiedenem Sinne behandeltes Problem bildet die kunstgeschichtliche Stellung dieser Giebelgruppen und ihre wahrscheinliche Datirung.

Durch die Daten der Tempelbaugeschichte, welche man früher auf eine sehr lange Periode ausdehnen zu müssen glaubte[189], während die neuesten Untersuchungen an Ort und Stelle und am Monumente selbst, eine schon früher von einer Seite aufgestellte Behauptung bestätigend, mit großer Wahrscheinlichkeit ergeben haben, daß sie vielmehr eine außerordentlich kurze gewesen ist und kaum 5 Olympiaden umfaßt hat und daß der Tempel um Ol. 80 im Wesentlichen fertig gewesen sein wird[190], durch diese Daten der Tempelbaugeschichte wird sich dies Problem schwerlich lösen lassen, wie man allerdings angenommen hat. Es kann dagegen freilich nicht entscheiden, daß uns die Annahme, die Giebelsculpturen seien um Ol. 80 (460 v. u. Z.) gleichzeitig mit der Erbauung des Giebeldaches verfertigt worden, ziemlich bestimmt den Verzicht auf die Namen des Paeonios und Alkamenes als Urheber auferlegen würde, welche, wenn jener seine Nike zwischen 422 und 420 schuf und dieser, Alkamenes, noch nach 402 künstlerisch thätig war (vgl. oben S. 270 f. und S. 414) schwerlich um 460, d. h. 38—40 oder gar 58 Jahre früher Arbeiten wie die Giebelgruppen zu machen im Stande gewesen sein würden. Dies kann deswegen nicht entscheiden, weil wir, wie bereits oben (S. 420) bemerkt, nicht sagen können, woher Pausanias seine Nachricht hat, Paeonios und Alkamenes seien die Meister der Giebelgruppen. Allein so lange nicht erwiesen ist, daß Pausanias' Quelle eine schlechte war und daß seine Nachricht falsch ist, müssen wir uns doch sehr hüten, die Gruppen in eine Zeit zu versetzen, welche die Autorschaft der beiden Meister im höchsten Grad unwahrscheinlich, wenn nicht gradezu unmöglich machen würde. Es sei denn, daß wir uns hierzu durch ganz bestimmte Gründe gezwungen fänden. Das ist jedoch nicht der Fall. Denn daß die Fertigstellung des Tempelbaues nicht irgendwie, wie das bei den in den Bau selbst eingefügten Metopen allerdings der Fall ist, durch die Verfertigung der Giebelgruppen bedingt ist, daß die frei in den Giebel hineingestellten Gruppen vielmehr von der Vollendung des Architektonischen des Tempels vollkommen unabhängig sind und zu jeder beliebigen spätern Zeit dem fertigen Bauwerk hinzugefügt werden konnten, das ist eine ganz augenscheinliche Thatsache, die auch von Niemand bestritten wird und daher eines weitern Beweises nicht bedarf. Auf das Verhältniß der durch die Daten des Tempelbaus allerdings datierten Metopen zu den Giebelgruppen soll weiterhin eingegangen werden, nachdem über das formal Stilistische der Giebelgruppen das Nöthige gesagt worden ist.

In dem formal Stilistischen der Giebelfiguren scheint allerdings Mehres auf eine Entstehung in noch archaischer Zeit und in einer über den Parthenon ziemlich weit zurückliegenden Periode hinzuweisen. In erster Linie Vieles in der Gestaltung und Behandlung der Gewandung, so ganz besonders im Ostgiebel bei der Hippodameia (Ausgrab. I, 7) und der Sterope (Ausgrab. II, 6), demnächst bei dem Oinomaos (Ausgrab. I, 9), dem „knieenden Wagenlenker" (das. 12) und dem „knieenden Mädchen" (das. II, 7. A.), im Westgiebel vor Allen bei dem gestürzten alten Weibe links B. (Ausgrab. III, 19), demnächst bei der Jungfrau M. (das. II, 23) und dem knieenden Mädchen E. (das. 10) sowie bei dem Apollon L. (das. III, 10) und in weniger auffallender Weise bei noch mehren anderen Figuren beider Giebel. Indessen will doch bemerkt sein, daß eine entsprechende Gewandbehandlung sich keineswegs durchgängig bei allen Figuren findet. Sehr verschieden und zwar so, daß es sich mit der Gewandung der Paeoniosnike gar wohl vergleichen läßt, wenn man nur die verschiedene Situation in's Auge faßt, ist im Ostgiebel das Himation des Zeus (Ausgrab. II, 5, seitdem noch vervollständigt, s. Taf. 90 Fig. H.) behandelt; aber auch die Gewandung des Greises N. (das. I, 10, wesentlich vervollständigt) und im Westgiebel diejenige der Ortsnymphen A. und V. (das. II, 9 und III, 12) sowie was von demjenigen des Lapithen G. und des Peirithoos H. übrig ist (das. 16 a. u. 14 b.) um nur diese Beispiele anzuführen, mag sie m. o. w. dürftig, m. o. w. schön oder unschön sein, archaisch gebunden wird man sie mit Recht nicht nennen dürfen. Und da entsteht nun die Frage, ob man das was in der Gewandung alterthümlich steif und streng oder auch alterthümlich mager und dürftig erscheint, aus archaischem Stilgefühl der Künstler wird ableiten dürfen oder aber, wenn man von der Verschiedenheit der ausführenden Hände ausgeht, ob man das Datum des ganzen Kunstwerkes nach demjenigen des Stilgefühles der am meisten archaisch arbeitenden Steinmetzen bestimmen darf? Und diese Frage wird doch wohl nicht zu bejahen sein. Denn neben den Händen, welche die archaisirenden Gewänder arbeiteten, stehn diejenigen, welchen die nichts weniger als archaischen verdankt werden, und haben ein eben so gutes Recht, zu verlangen, daß man nach ihrem Stilgefühl das Datum des ganzen Kunstwerkes bestimme, als ihre alterthümelnden Collegen. Oder vielmehr ein besseres, da unter einer gemischten Arbeiterschaft — und auf eine solche wird man hinauskommen — in einer spätern Zeit gar wohl eine Anzahl von Alten, noch archaisch Befangenen denkbar ist, nicht wohl aber in einer frühern im Allgemeinen noch archaisch fühlenden und arbeitenden Zeit eine Anzahl von solchen, welche ihrer Periode um mehr als ein Menschenalter vorausgeeilt sind. Das heißt: in einem Kunstwerke gemischten Stils und ein solches steht in Betreff zunächst der Gewandbehandlung vor uns, muß das Datum der Entstehung nach den jüngsten, nicht nach den ältesten Elementen bestimmt werden, wie das ja auch beim Parthenon und beim Theseion, und zwar nicht erst in diesem Buche, geschehn ist.

Dazu kommt nun zweitens, daß wir in Betreff der Bildung des Nackten allerdings fast durchweg eine große Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit der Behandlung anzuerkennen haben, welche zu der phidias'schen Akribie in den Parthenongiebelgruppen und zu attischer Genauigkeit und Feinheit überhaupt einen merkwürdigen Gegensatz bildet, daß uns manches recht Unschöne auffällt, ja daß wir den allergröbsten und ungeheuerlichsten Fehlern begegnen, archaischer Gebundenheit aber schwerlich und der reizvollen, herben archaischen Strenge ganz und gar nicht. Vielmehr ist alles Nackte mit überaus flottem, zum Theil lüderlich flottem Meißel

gemacht und erscheint daher nur selten wirklich schön und imposant (am meisten vielleicht an den beiden Götterfiguren in der Mitte der Giebel), oft allzu weichlich und unbestimmt, immer aber routinirt, eben so fern von archaischer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit wie von archaischer Knappheit und Ängstlichkeit und, was schon hier bemerkt werden möge, decorativ durchaus wirksam und auf diese decorative Wirksamkeit bei hoher Aufstellung wohl berechnet.

Was nun aber endlich drittens die Köpfe anlangt, so hat es mit denen eine eigene Bewandniß und man wird unter ihnen, auch ganz abgesehn von den, wie schon bemerkt, stilistisch von allen übrigen ganz verschiedenen der alten Weiber vom Westgiebel, vielleicht in noch höherem Grade, als in der Gewandung, mannigfache Ungleichheiten und Abstufungen anzuerkennen haben. Einige erscheinen fast roh; so besonders, so weit sein beschädigter Zustand ein Urteil erlaubt, derjenige der Hippodameia sowie derjenige des Oinomaos im Ostgiebel (Ausgrab. IV, 9), archaisch in den Formen, nicht aber im Ausdruck derjenige des Kladeos daselbst (Ausgrab. IV, 7 und 8) sowie, auch im Ausdruck, derjenige der Jungfrau M. im Westgiebel (das. II, 23 und 24) und des Apollon (das. 21 und 22). Auch die besser erhaltenen Kentaurenköpfe (das. III, 11 und 13) haben den maskenhaften, im Ausdruck gesteigerten Charakter der archaischen Kentaurenköpfe in den Parthenonmetopen, eine Erscheinung, welche sich jedoch mehr als ein Mal im Friese von Phigalia wiederholt. Weniger alterthümlich, jedoch nicht eben besonders ausdrucksvoll ist der jetzt dem Peirithoos beigelegte Kopf (das. II, 9 b.), wogegen man den Kopf der Ortsnymphe A. im Westgiebel (das. II, 12) eben so formenschön wie meisterhaft im Ausdrucke der gespannten Aufmerksamkeit nennen kann, mit welcher sie dem wilden Kampfe zuschaut, und der Ausdruck trüben Sinnens in dem Gesichte des Greises N. im Ostgiebel (das. I, 11), obgleich derselbe weniger sorgfältig gearbeitet ist, als jener Nymphenkopf, kaum minder wohlgelungen genannt werden darf. Die noch übrigen Köpfe dürften zwischen den hier hervorgehobenen Gegensätzen in der Mitte stehn. Bei allen aber fällt die m. o. w. ungeschickte oder, wie z. B. bei dem Kladeos und Peirithoos ganz vernachlässigte und sicher erst durch Malerei ausgeführte Bildung des Haares auf und es sieht fast so aus, als ob die Künstler im Gefühl ihrer Unzulänglichkeit in dieser Richtung das Haar, wo es nicht unter Helmen geborgen war, gern in Tüchern und Binden hätten verschwinden lassen, wie solche im Westgiebel bei der Ortsnymphe A. und bei der Jungfrau M. auffallen. Im Allgemeinen aber wird man sagen dürfen, daß das Wenige, was wir von Statuenköpfen aus den Parthenongiebeln besitzen, formal so gut wie das Nackte und die Gewandung weit höher steht als die meisten Köpfe von Olympia, während es mindestens zweifelhaft ist, ob auch nur ein Parthenonkopf das intensive seelische Leben gezeigt hat, welches den Kopf der Ortsnymphe A. in so hervorragendem Grade charakterisirt.

Die Vergleichung der Figuren von Olympia mit denen vom Parthenon darf jedoch nicht bei der Gewandung, dem Nackten und den Köpfen stehn bleiben, sondern hat sich auch auf Erfindung und Composition zu erstrecken, in Hinsicht auf welche allerdings die beiden Olympiagiebelgruppen, wie schon einmal hervorgehoben worden ist, die allerschärfsten Gegenstücke bilden. Bei dieser Vergleichung wird es denn wohl unmöglich sein, irgend ein Argument mit eigener Überzeugung und zur Überzeugung anderer dafür geltend zu machen, daß die Ostgruppe die Parthenongiebel zur Voraussetzung habe oder nach irgend einer Richtung über

diese hinausgehe, da man vielmehr wohl allgemein der Ansicht sein wird, daß diese leblose, aus lauter isolirten Figuren steif symmetrisch zusammengesetzte und auf keinen Fall besonders geistreich erfundene Gruppe in gewissem Sinn eine Übergangsstufe von den Aegineten zum Parthenon darstellt, wonach sie auch ältern Datums als die letztere erscheinen wird. Nur in einzelnen Figuren der olympischen Giebelgruppe könnte man Ähnlichkeiten mit Figuren der Parthenongiebel zu erkennen glauben und hat sie zu erkennen geglaubt [191]), Ähnlichkeiten, welche, wenn und so weit sie vorhanden sind, für Entlehnungen des Künstlers der olympischen Gruppe aus den Parthenongruppen zu gelten haben, da das umgekehrte Verhältniß bei dem überragenden künstlerischen Vermögen und dem überwiegenden Einfluß des Phidias und seiner Schule nur geringe Wahrscheinlichkeit haben würde. Indessen sind diese Ähnlichkeiten, welche man zwischen dem Alpheios in Olympia und dem Kephisos im westlichen Parthenongiebel, zwischen dem hockenden Knaben oder dem Killas E. in Olympia und dem Ilissos im Parthenongiebel, endlich dem am Boden sitzenden Mann oder Myrtilos L. in Olympia und dem Asklepios oder Kekrops im Parthenongiebel gefunden hat, doch durchaus nicht so groß, daß man bei ihnen an eine Entlehnung sei es herüber sei es hinüber zu denken gezwungen wäre, ja diese Ähnlichkeit, welche zwischen dem Alpheios und dem Kephisos am größten schien, hat durch die Auffindung des linken Armes des Alpheios, welcher von demjenigen des Kephisos ganz verschieden ist, beträchtlich abgenommen, und dann muß man doch auch sagen, daß, wenn der Künstler der östlichen Olympiagruppe sich irgendwo an die Parthenongruppen angelehnt hätte, es kaum begreiflich sein würde, daß er das nicht vor allen Dingen in den in beiden Giebeln ungefähr an denselben Stellen angebrachten Gespannen gethan haben sollte, welche gleichwohl, zum großen Nachtheil von Olympia, nicht verschiedener gedacht werden können, als sie sind. Es ist daher im höchsten Grade wahrscheinlich, daß die östliche Gruppe von Olympia ohne Rücksicht auf die Parthenongruppen componirt worden ist, womit indessen an sich noch keineswegs gesagt ist, daß sie folglich älter sei oder älter sein müßte, als der Parthenon. Denn wenn der Künstler in seinem ganzen oder auch nur in seinem bisherigen Bildungsgange von attischer Kunst unabhängig war, so ist nicht wohl zu sagen, warum er den Parthenon, auch wenn er fertig dastand, hätte studiren und sich an dessen Giebelgruppen anschließen müssen, als ihm der Auftrag zu der Gruppe in Olympia wurde. Daß er dies sehr zu seinem Nachtheile zu thun versäumt hat, soll damit nicht in Abrede gestellt werden; allein wenn er es nicht that und lieber auf eigene Hand eine Composition unternahm, welche hinter derjenigen der Parthenongiebel weit zurücksteht, so folgt daraus mit logischer Nothwendigkeit doch keineswegs ein früheres Datum der olympischen als der athenischen Composition, sondern es kann daraus grade ebensowohl der Schluß abgeleitet werden, daß ein Künstler — und damit kommen wir auf den von Pausanias als Urheber der östlichen Olympiagruppe genannten Paeonios — sehr wohl im Stande sein kann, obendrein beträchtlich später und nachdem er in Olympia selbst mit attischer Kunst und attischen Meistern in Berührung gekommen war, eine so schöne Einzelfigur zu machen, wie die Nike ist, und doch nicht im Stande war, eine Giebelgruppe geistreich zu erfinden und gut zu componiren. Eine Nothwendigkeit also, der Composition nach die östliche Giebelgruppe von Olympia für älter zu erklären, als die Parthenongiebelgruppen, liegt nicht vor; auf die Ausführung aber soll zurückgekommen werden.

Sehr verschieden liegen die Sachen in Betreff der Composition der westlichen Giebelgruppe, deren Vortrefflichkeit in das Licht zu stellen oben versucht worden ist. Wenn man aus der Compositionsweise der östlichen Gruppe für dieselbe ein vorparthenonisches Datum abzuleiten sich geneigt fühlen mag, so wird man aus derjenigen der westlichen für diese ganz bestimmt ein jüngeres Datum als dasjenige der Parthenongruppen ableiten müssen. Ganz besonders kommt hier der kühne und meisterliche Aufbau der Einzelgruppen in Frage. Es ist von sehr berufener Seite [192]) behauptet worden, die Entstehung „dramatischer" Gruppen gehöre erst der rhodischen Schule an, oder man hat gesagt [193]), die rhodische Schule habe die Plastik mit einer neuen Darstellungsweise bereichert, indem sie die Gruppen erfunden habe. „Früher hatte man wohl in den Giebelfeldern und sonst freistehende Statuen zur Darstellung einer Handlung zusammengestellt, aber immer so, daß jede einzeln für sich, von der andern getrennt blieb; jetzt erst begann man Momente eines leidenschaftlichen Handelns durch mehre, auch äußerlich verbundene, unter einander verschlungene Gestalten darzustellen." Daß diese Behauptungen und Aussprüche, so wie sie lauten, nicht richtig seien, das konnte man auch schon vor der Entdeckung der westlichen Olympiagruppe aus einem Blick auf die Beschreibungen der skopasischen Giebelgruppen von Tegea und auf die Niobegruppe wissen; ja die Isolirung der Figuren, deren jede einzeln für sich und getrennt von der andern geblieben sein soll, wird nicht einmal durch die Parthenongiebel bestätigt. Immerhin sind aber hier die Figuren nur in völliger Ruhe mit einander verbunden, wie Demeter und Kora und die Moiren im Ostgiebel oder doch in einer nur sehr bedingten Bewegung, wie in der Asklepios und Hygieia oder Kekrops und eine Tochter genannten Gruppe im Westgiebel; „Momente eines leidenschaftlichen Handelns durch mehre, auch äußerlich verbundene, unter einander verschlungene Figuren" dargestellt, bietet uns zum ersten Mal in der Kunstgeschichte der Westgiebel von Olympia. Und das ist eine so ganz natürliche Steigerung dessen, was wir in den Parthenongiebeln finden, der auch materiellen Verbindung mehrer Figuren in Ruhe oder sehr mäßiger Bewegung, daß es in natürlicher kunstgeschichtlicher Entwickelung nothwendig auch als das Spätere erscheinen muß, welches jene frühere Stufe zur Voraussetzung hat. Es ist wahr, daß die Einzelgruppen des olympischen Westgiebels keine solche im höchsten und eigentlichsten Sinne, d. h. in dem Sinne sind, daß sie von verschiedenen Standpunkten aus gesehn werden können, sondern daß sie einigermaßen den Charakter des nur auf einen Stand- und Gesichtspunkt hin componirten Hochreliefs tragen. Allein einmal ist das bei allen Giebelgruppen der Fall und muß der Fall sein, und sodann ist auch nichts wahrscheinlicher, als daß die statuarische Gruppencomposition sich aus der Composition im Hochrelief entwickelt und dieses zur bedingenden Voraussetzung gehabt hat. Um so weniger aber darf es uns wundern, wenn wir in der Westgruppe von Olympia Anklänge an bestimmte Hochreliefe und Entlehnungen aus solchen, und zwar aus parthenonischen, finden. Am auffallendsten ist dies wohl der Fall bei der Gruppe M. N., verglichen mit der 12., in derselben Richtung hin componirten Parthenonmetope (Michaelis Taf. 3). Das kleine Sondermotiv, daß der Kentaur das von ihm ergriffene Weib nicht nur mit den Armen, sondern auch noch mit dem einen Pferdevorderbein festzuhalten sucht, wird nicht zweimal unabhängig von einander erfunden. Und wer möchte angesichts der verhältnißmäßig flauen und wenig bewegten Composition der Metope

und der kühnen Steigerung und energischen Motivirung der olympischen Gruppe behaupten, diese sei die frühere, die Originalcomposition, und die flaue Metope enthalte die Entlehnung?! Und sollten wir nicht ein ähnliches Verhältniß zwischen der Gruppe I. K. und der 10., wiederum in derselben Richtung componirten Parthenonmetope anerkennen dürfen? Hier wie dort das Ansprengen des Kentauren gegen das im untern Theil ihres Körpers von ihm weichende, mit dem Oberkörper zur Abwehr gegen ihn zurückgewandte Weib; hier wie dort das Weib zwischen die im Galopp erhobenen Vorderbeine des Kentauren eingeklemmt. Aber in der Olympiagruppe das Motiv gesteigert, das Weib (wir haben oben gesehen warum) mit eingeknickten Knien weichend, der Kentaur energischer von ihr zurückgestoßen und sein Kopf und Oberkörper (wir wissen wieder warum) weiter zurückgebogen. Und beide Metopen einander eben so gegenüber wie die beiden Gruppen im Giebel, nur durch eine dritte Metope, wie die Gruppen durch Apollon, von einander getrennt und beiden Gruppen der in den Metopen nicht mögliche, den Kentauren von hinten bekämpfende Held, und zwar bezeichnenderweise in loserer Verbindung hinzugefügt. Zeigen sich hier aber parthenonische Reminiscenzen im Olympiagiebel, ist es da unwahrscheinlich, daß der Meister des letztern den Anstoß zu seinem Kentaurenmotiv in den Gruppen C. D. E. und R. S. T. aus einer Parthenonmetope wie der zweiten (oben Fig. 67) erhalten hat? Die Stellung des Kentauren mit hoch stehenden Hinterbeinen und niedergeworfenem Vorderkörper ist in der Metope anders motivirt, als im Giebel, denn er wird von einem auf seinem Rücken knieenden Lapithen niedergedrückt, auch ist die eingesattelte Linie des Rückens in der Metope nicht so auffallend und unschön wie in der Gruppe. Also auch hier läge eine Steigerung und Fortbildung vor, zu welcher der Meister der Gruppe durch den sich beschränkenden Raum des Giebelfeldes gezwungen war; hängt aber die Lage des Kentauren D. davon ab, daß der Lapith C. ihn würgend niedergerungen hat, so ist dies dem Motiv der Metope der Sache nach ganz nahe, es würde also den Übergang aus der Originalcomposition der Metope zu dem verschiedenen Motiv der rechten Flügelgruppe bilden. Hier kann man füglich Halt machen, ohne weiter auf die Ähnlichkeit der Gruppe S. Q. mit der 6. oder der 32. Metope (oben Fig. 73) ein besonderes Gewicht zu legen. Denn werden nur die vorstehend behandelten Analogien als Reminiscenzen anerkannt, ja wäre das nur bei den beiden Centralgruppen, und selbst nur bei der rechten der Fall, so ist auch damit wie mit der Art der Gruppencomposition gezeigt, daß die olympische Giebelgruppe ihrer Composition nach jünger ist, als der Parthenon, wie sie es sein muß, wenn, wie Pausanias bezeugt, Alkamenes ihr Meister ist. Dies aber wird endlich noch bestätigt durch das Vorhandensein der malerischen Momente in der Composition der Gruppen F. G. und P. Q., auf welche schon oben hingewiesen worden ist, da solche sich in den Parthenonsculpturen noch nicht, wohl aber in gewissen Verkürzungen im östlichen Theseionfries und im Friese von Phigalia und von da abwärts in nicht wenigen noch jüngeren Monumenten finden. Wenn man aber für die westliche Giebelgruppe aus den in der Composition liegenden Gründen ein jüngeres Datum, als dasjenige des Parthenon, annehmen muß, so wird daraus mit Wahrscheinlichkeit auch ein gleiches für die östliche folgen, auf welches wir freilich an sich aus der Composition zu schließen kaum wagen würden, während gezeigt worden ist, daß wir auf ein früheres zu schließen nicht gezwungen sind. Wenn aber ein verschiedenes Datum beider Giebelgruppen,

eine Trennung ihrer Entstehung durch einen längern Zeitraum durch keinen uns bekannten Umstand wahrscheinlich gemacht wird, so giebt es für die Gleichzeitigkeit noch ein Argument, welches, in der Ausführung der beiden Gruppen liegend, bisher noch kaum berührt worden ist und von dem jetzt noch zu handeln sein wird.

Nichts ist von Anfang an lebhafter empfunden worden und hat eine größere Enttäuschung über die Funde von Olympia hervorgerufen, als die nachlässige, zum Theil höchst fehlerhafte Ausführung der Giebelfiguren; jetzt aber, wo wir die Compositionen fast vollständig besitzen, darf man sagen, daß sie und ihre Ausführung in Marmor sehr merkwürdige Gegensätze bilden [194]). Diese auf den ersten Blick höchst auffallende Erscheinung wird sich aber einfach und natürlich erklären, wenn man sich nur entschließt, anzunehmen, daß die componirenden Meister mit der Ausführung ihrer Entwürfe in Marmor persönlich nichts oder so gut wie nichts zu thun hatten. Das aber ist nicht allein an sich wahrscheinlich, sondern dafür giebt es auch, sofern nicht Alles täuscht, einen unumstößlichen Beweis. Während sich nämlich keine größeren Gegensätze denken lassen als die, welche in den beiden, den schaffenden Meistern angehörenden, also ihre künstlerische Individualität ausdrückenden Compositionen liegen, ist die Ausführung der beiden Giebelgruppen durchaus gleichartig [195]). Man hat freilich dies zu läugnen und kleine Verschiedenheiten zwischen beiden Giebeln so gut wie zwischen den Ost- und Westmetopen nachzuweisen versucht [196]), allein ganz gewiß mit Unrecht; der sachverständig aufmerksame und dabei unbefangene Betrachter wird sagen müssen, daß zwischen den einzelnen Figuren jedes einzelnen Giebels viel größere Verschiedenheiten vorkommen, als dies zwischen dem einen und dem andern Giebel, beide als Ganzes betrachtet, der Fall ist [197]). Daraus folgt aber erstens, daß sich in dem formalen Stil und in der Ausführung keinerlei künstlerische Individualität ausspricht, und zweitens, daß die Ausführung beider Giebelgruppen aus einer und derselben Werkstatt und aus dieser zu einer und derselben Zeit hervorgegangen ist. Der formale Stil aber der Giebelgruppen zeigt die augenscheinlichste Verwandtschaft mit demjenigen der beiderseitigen Metopen, nur daß diese letzteren durchweg unvergleichlich sorgfältiger und besser gearbeitet sind, als die Giebelfiguren, was sich ähnlich bei den Metopen von Phigalia im Verhältniß zum Friese wiederholt. Wir werden also nicht zweifeln dürfen, daß es eine und dieselbe Arbeiterschaft oder Steinmetzenzunft gewesen ist, welche die Metopen und die Giebelfiguren ausführte. Und da der Stil beider Kunstwerke, der reiner und schöner in den Metopen als in den Giebelfiguren auftritt, ein sehr eigenthümlicher ist, an welchem sich höchstens im Friese von Phigalia einige Anklänge finden, so werden wir zu schließen haben, daß diese Arbeiterschaft oder Steinmetzenzunft eine der Hauptsache nach eingeborene, eleische gewesen ist [198]), unter der sich jedoch immerhin einige fremde Elemente befunden haben mögen, denen so abweichende Dinge wie die Köpfe der alten Weiber im Westgiebel zuzuschreiben sind. Das Besser und Schlechter der einzelnen Figuren in beiden Giebeln wird man ohne Bedenken Fähigeren und Unfähigeren unter der Arbeiterschaft zuschreiben dürfen, während sich für die im Ganzen oberflächliche Arbeit vielleicht auch noch ein Motiv wird finden lassen, auf welches zum Schlusse zurückgekommen werden soll.

Den erfindenden Meistern selbst aber, also dem Paeonios und Alkamenes, kann man gewiß nur kleine Modelle oder noch wahrscheinlicher bloße

Zeichnungen der beiden Gruppen zusprechen. Dieser Gedanke, welchen zuerst und am schärfsten Treu (Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 186) ausgesprochen hat [199]), wird in der That die Lösung alles dessen enthalten, was an den Giebelgruppen räthselhaft erscheinen mag.

Zunächst und vor Allem bietet er die Erklärung für gewisse Versehn, wie z. B. an der Hinterseite des Oinomaos (Treu a. a. O. S. 185), welche nicht erklärlich sind, wenn man annimmt, der Steinmetz habe ein gleich großes Modell nur in Marmor zu übertragen gehabt. Auf blos gezeichnete Vorlagen aber lassen sich die zum Theil ungeheuerlichen Fehler in den Proportionen und gewisse in der Ausführung gradezu abscheuliche Dinge zurückführen. Für die Proportionsfehler ist, um nur ein paar der augenfälligsten Beispiele anzuführen, auf den kauernden Knaben oder Killas E. vom Ostgiebel hinzuweisen, dessen linkes Bein im Ganzen zu lang, dessen rechter, am Boden liegender Oberschenkel aber noch augenscheinlicher viel zu kurz gerathen ist. Dasselbe gilt, nur in noch viel ärgerer Weise, von den beiden Oberschenkeln des Lapithen G. im Westgiebel, dessen linker Oberschenkel ungeheuerlich lang ist, während der rechte knapp den dritten Theil der Länge dieses linken hat. In beiden Fällen aber ist das so auffallend zu kurz gerathene Glied das dem Beschauer in seiner Axe oder Längserstreckung zugewandte, also dasjenige, welches in einer nur gezeichneten Vorlage in der schärfsten Verkürzung dargestellt war. Bei den in ihrer Längserstreckung auch in der Zeichnung ganz übersehbaren Körpern und Körpertheilen finden sich dergleichen Fehler nicht oder doch nur in ungleich geringerem Maße. Was aber die in der Ausführung völlig mißrathenen Dinge anlangt, genügt es, auf das Weib in der Gruppe R. S. T. des Westgiebels hinzuweisen, bei der in der seltsam behandelten Gewandung eigentlich gar kein realer Unterkörper, vor allem kein knieendes rechtes Bein steckt, was sich wieder nur aus einem Mißverstehn und einer ganz nachlässigen Ausführung einer blos gezeichneten Vorlage erklären lässt. Ähnliches kann man von den Körpern der Jungfrau M. und der alten Weiber im Westgiebel und von der Hippodameia im Ostgiebel sagen, welche in der starren Gewandung fast ganz verschwindet. Dagegen sind alle auch in der bloßen Zeichnung klar vor Augen liegenden Formen, besonders diejenigen des Nackten, nicht allein von dergleichen Abscheulichkeiten frei, sondern innerhalb der schon mehrfach betonten flotten und oberflächlichen Weise des Vortrags mehr oder weniger schön, zum Theil recht schön zu nennen, was besonders von einigen jugendlichen männlichen Körpern (B. im Ostgiebel, P. im Westgiebel) gilt.

Das Motiv aber dieser flüchtigen und oberflächlichen Ausführung durch handwerksmäßige Arbeiterhände, wie sie am Platze waren, dürfte nicht übermäßig weit zu suchen sein. Wenn man bedenkt, daß die aus Beutegeldern stammenden Kosten für den Tempel und namentlich für das von Phidias herzustellende oder bereits gefertigte Tempelbild von Gold und Elfenbein ganz ungemein große sein mußten; schätzt doch Lukian (Zeus Trag. 25, SQ. Nr. 751) einzelne Locken der Statue auf 6 Minen = ungefähr 6000 M.; wenn man weiter nicht vergißt, daß, wie wir jetzt wissen, diese Kosten sich auf eine sehr kurze Bauzeit zusammendrängten, so wird es Niemand wundern, wenn man annimmt, daß den Eleern schließlich das Geld knapp zu werden und auszugehn begann. Und danach kann es wieder nur natürlich erscheinen, daß sie, als sie sich entschlossen, ihren Tempel nicht ohne den Schmuck von Giebelgruppen zu lassen, für deren Composition sich freilich

noch an ein Paar bewährter Meister wandten, sich aber scheuten, für die Ausführung theuer zu bezahlende, wenn auch höher stehende und strenger geschulte Marmorarbeiter etwa aus Athen kommen zu lassen, sondern sich begnügten, die vorhandenen Arbeitskräfte, nicht die besten, sondern die wohlfeilsten Hände, zu verwenden und diese rasch fertig machen zu lassen. Und das durften sie wagen und trotzdem hoffen, eine im Ganzen schöne decorative Wirkung zu erzielen. Denn die Figuren, an denen außerdem ohne allen Zweifel gar manches Unfertige und roh Erscheinende durch Malerei vollendet und durch die Wirkung der Farbe gesteigert worden ist, waren nicht für die nahe Betrachtung bestimmt, der sie in den Gypsabgüssen jetzt meistens ausgesetzt sind und unterworfen werden, und es ist mit vollem Rechte darauf hingewiesen worden [200], in welchem Grade verschieden die Figuren in der obern Aufstellung der berliner Olympiaausstellung in der Dombaustätte wirken, als in der untern und daß auch diese obere Aufstellung fast nur den vierten Theil der Höhe erreicht, in welcher die Statuen im Tempelgiebel standen. Dasselbe gilt freilich von den Giebelgruppen des Parthenon; allein wenn wir diese trotzdem mit der größten Sorgfalt, und zwar einer an den Hinterseiten wie an den Vorderseiten gleich großen ausgeführt sehen, so erhebt das freilich die Parthenonsculpturen weit über diejenigen von Olympia und zeigt uns den Unterschied einer für ihre eigene Befriedigung arbeitenden Kunst von einer solchen, welche nur für den Beschauer und für eine gute Gesammtwirkung arbeitet, und es ist sehr interessant und lehrreich, unerwarteterweise einer auf diese Art arbeitenden Kunst in der ersten großen Blüthezeit zu begegnen; aber es stempelt die Olympiasculpturen keineswegs als ein an und für sich verwerfliches Machwerk und kann am allerwenigsten beweisen, daß dieselben einer frühern Periode angehören als derjenigen, in welche sie die von Pausanias genannten Künstlernamen, die Composition des Westgiebels und schließlich auch die routinirt flüchtige Ausführung weisen.

Die Metopen.

Außer den beiden Giebelgruppen wird den deutschen Ausgrabungen in Olympia die fast vollständige Reihe der Metopen verdankt, deren einige bereits durch die französische Ausgrabung im Jahre 1829 entdeckt und in das Museum des Louvre versetzt worden sind [201]. Dieser Metopentafeln, deren Pausanias (5, 10, 9) gedenkt, sind zwölf, welche die Thaten des Herakles darstellen [202]. Sie gehören jedoch nicht dem äußern Fries über den Säulen an, welcher ohne plastischen Schmuck war, sondern einem innern zwischen den Anten des Pronaos und des Opisthodoms über den eigentlichen Tempelthüren [203]. Hier befanden sich die 1,60 m. hohen, 1,50 m. breiten Platten in einer Ordnung, welche der gewöhnlichen und innerlich wohlbegründeten [204] Reihenfolge nicht ganz, aber doch in der Hauptsache so entspricht, daß die früheren, peloponnesischen Abenteuer, denen jedoch der kretische Stier und der Kampf mit der Amazone eingemischt sind, im Westen, die späteren Thaten, welche den Helden weithin in fremde Lande, ja bis in die Unterwelt führten, denen aber von den peloponnesischen Arbeiten der Fang des erymantischen Ebers und die Reinigung der Augeiasställe beigefügt sind, an der Ostseite angebracht waren. Soweit die Reliefe erhalten sind oder aus zum Theil sehr kleinen Fragmenten und Splittern bis jetzt, meistens mit gutem Erfolg, haben zusammengestückt oder endlich soweit von ihnen Bruchstücke haben aufgefunden

werden können, aus welchen der Gegenstand sich errathen lässt, bieten sie die folgenden Darstellungen.

I. Westseite. 1. Der nemeïsche Löwe. Es ist der vollendete Sieg des Helden dargestellt; der Löwe liegt todt oder die letzte Wuth ausschnaubend am Boden, Herakles, zu welchem der einzige aufgefundene bartlose Kopf zu rechnen sein wird, hat den rechten Fuß auf seinen Leib gestellt und stand mit hinterwärts gesenkter Keule, wahrscheinlich das Haupt nachdenklich auf die rechte Hand ge-

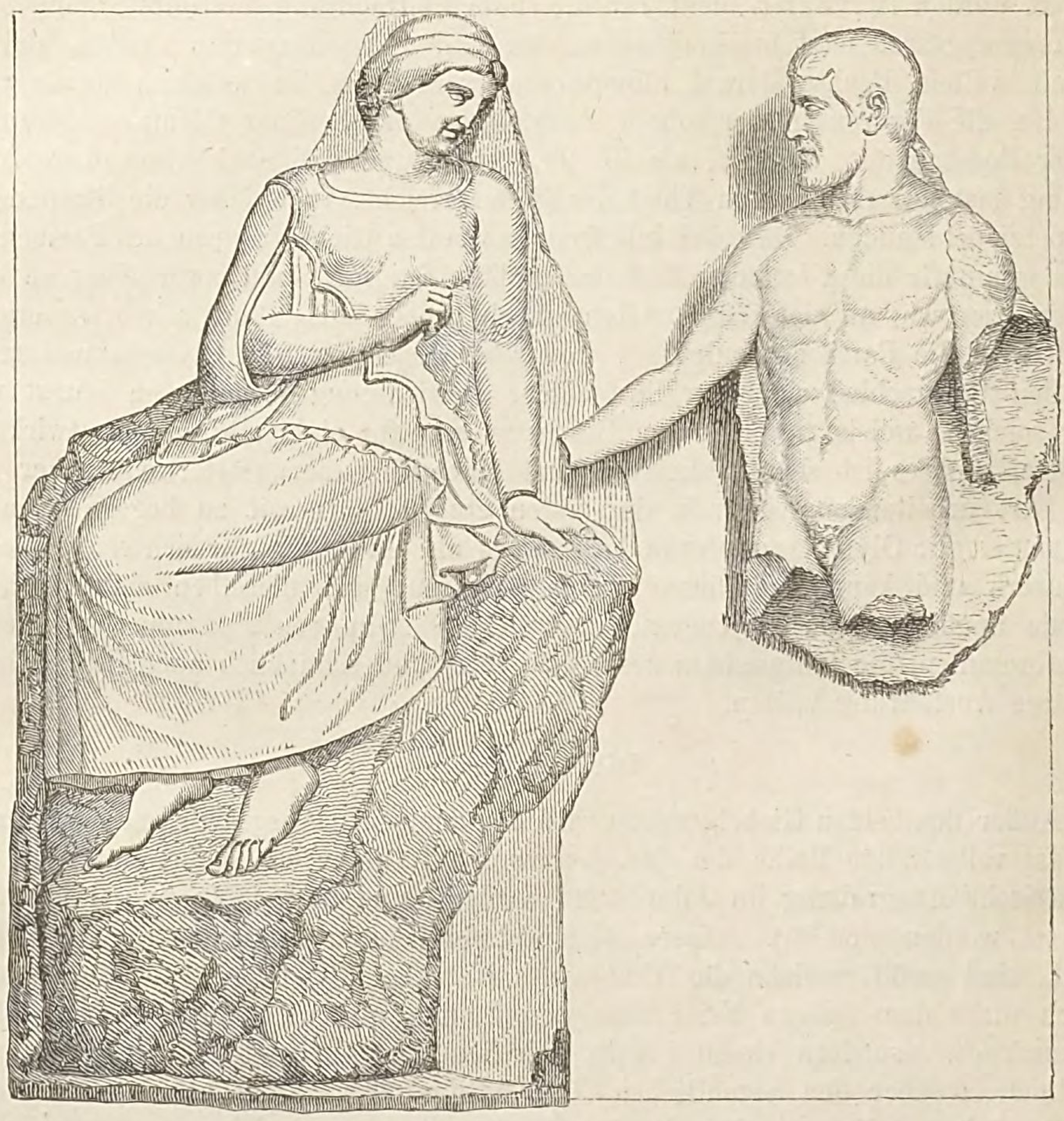


Fig. 91. 3. Westmetope. Stymphaliden.

stützt, siegreich über ihm. Die aus dem Ergänzungsversuch in der Expéd. scientif. de la Morée I, pl. 78, 3 sich ergebende schlechte Raumerfüllung macht es wahrscheinlich, daß dem Helden noch eine zweite Figur (Athena) gegenüberstand. 2. Die lernaeische Hydra. Von dieser Composition sind erst in neuester Zeit wenigstens so viele Fragmente zusammengefunden und zusammengesetzt worden, daß man sagen kann, die Hydra, welche die rechte Seite der Metope einnahm, sei, wie in mancherlei alterthümlichen Darstellungen, ein Ungethüm mit dickem

Schlangenleib und einer Mehrzahl von dünnen Schlangenhälsen gewesen, welches Herakles, wir können noch nicht sagen wie, allein bekämpfte. 3. Die stymphalischen Vögel. Diese Metope (s. Fig. 91), zu der man schon früher die links auf einem Felsen sitzende weibliche Figur gerechnet hatte, welche man bald als Athena, bald als „Nymphe" bezeichnete, hat in einem Herakleskörper, in welchem man anfangs (Ausgrab. II, 27 b.) einen Iolaos zu erkennen meinte, eine besonders glückliche und ohne allen Zweifel richtige Ergänzung gefunden. Nach dieser war auch hier der entschiedene Sieg des Helden dargestellt; denn die Handlung läßt sich nur so verstehn, daß Herakles der Göttin (denn daß Athena gemeint sei, wie man schon früher aus ihrem aegisartigen Kragen geschlossen hat, dürfte nunmehr feststehn) einen der erlegten, meistens kranichartig gebildeten Vögel, wohl am Halse

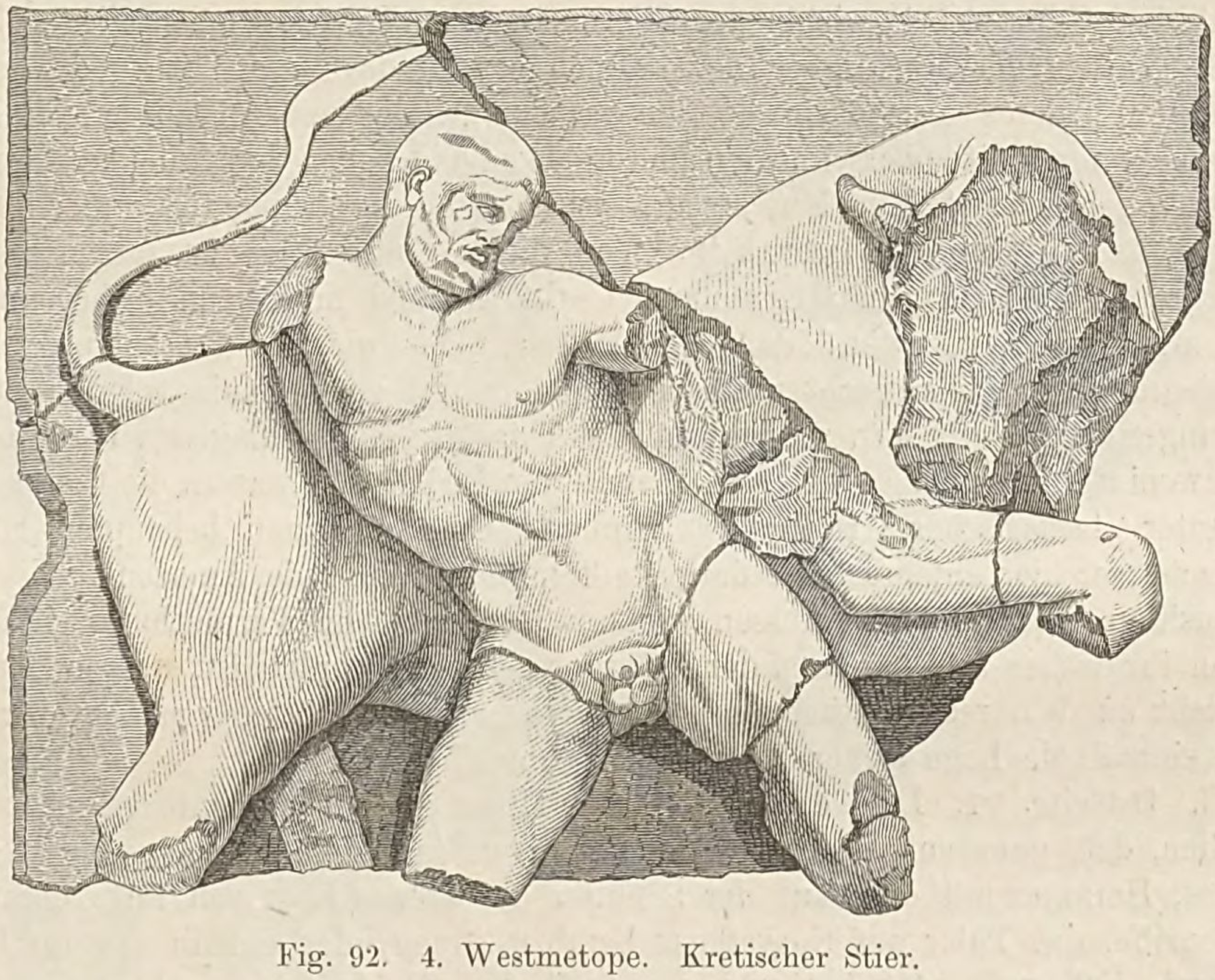


Fig. 92. 4. Westmetope. Kretischer Stier.

gefaßt, vorzeigte, während er einen zweiten in der gesenkten linken Hand nachgeschleift haben mag. Die Göttin schaut den ihr mit sicherem Freimuth gegenüberstehenden Helden mit ruhiger Aufmerksamkeit an, als lausche sie dem Bericht über seine That; ob man ihr eine Lanze in der rechten Hand ergänzen könne, ist zweifelhaft, vielleicht handelt es sich bei der Haltung derselben nur um einen natürlichen Gestus, in welchem sich die Erregung der Göttin ausspricht. 4. Der kretische Stier. Diese, neuerdings durch die Auffindung der rechten Schulter des Helden, des Kopfes und des größten Theiles der Hinterbeine des Stieres noch wesentlich ergänzte Metope [205]) (Fig. 92) gehört zu den am besten erhaltenen der ganzen Reihe, bietet aber, grade nach den Ergänzungen, dem Verständniß in ihrer Composition einige nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Während

man nämlich bisher wohl ziemlich allgemein angenommen hatte, Herakles werde den Stier am rechten Horn ergriffen gehabt haben und die Absicht des Künstlers sei es gewesen, uns vor die Augen zu stellen, wie der absichtlich in höchster Mächtigkeit gebildete Nacken des Stieres unter der Kraft des herakleischen Armes herumgebogen und der schwere Galopp des gewaltigen Thieres durch den seine Bewegung kreuzenden Helden gehemmt werde, zeigt es sich nun, daß die Hand des Herakles nicht am Horne des Stieres lag, sondern in der Lage, welche durch den Bruch auf dem Stierleib angedeutet wird, bis unter die Schnauze hinabgegangen ist. Ob man nun die Sache so zu verstehn habe, daß der Held dem Thiere einen Strick um die Schnauze geworfen habe (auf den ein Bohrloch in der Stierschnauze hinweisen könnte) und hole mit seiner Keule zu einem tödtlichen Schlag auf die Stirn des Thieres aus, ist nicht ganz gewiß. Wie dem aber auch sei, keinem Zweifel kann es unterliegen, daß hier ein gewaltiger Conflict physischer Kraft, nicht athletischer Gewandtheit wie in der Stiermetope des Theseion (oben Fig. 76) dargestellt und in der Mächtigkeit der Formen sowohl des Helden wie des von ihm bekämpften Thieres sowie darin, daß die Bewegungen der beiden Figuren sich in den Diagonalen der Platte überschneiden und kreuzen, mit hoher Vorzüglichkeit zur Anschauung gebracht ist. Eine Mustercomposition wird diese Gruppe für immer bleiben. 5. Die kerynitische Hirschkuh. Von dieser Composition ist (außer von der Amazonenmetope) fast am allerwenigsten erhalten und man kann bisher nur das Eine mit Sicherheit sagen, daß der Hirsch nicht wie in der entsprechenden Theseionmetope noch aufrecht und der Held ihm mit einem Knie auf den Rücken gesprungen dargestellt war, sondern daß das Thier mit eingeschlagenen Vorderbeinen (oder wenigstens einem so gelegten) bereits am Boden lag, was an die Composition bekannter statuarischer Gruppen[206]) erinnert, ohne daß man behaupten könnte, die Sache sei hier entsprechend dargestellt gewesen. 6. Die Amazone. Über die Composition dieses Reliefs müssen wir uns bis jetzt jeder Vermuthung enthalten, da von ihr bisher nur der Kopf der Amazone gefunden worden ist, welche Herakles vielleicht an dem rechts herabhangenden Haar ergriffen hatte, von dem wir aber nicht einmal die Lage sicher bestimmen können.

II. Ostseite. 1. Der erymantische Eber. Die Fragmente erlauben festzustellen, daß, ganz entsprechend einer Reihe von Vasengemälden desselben Gegenstandes, Herakles mit dem auf der Schulter getragenen Eber von links herantrat, im Begriffe, das Thier auf Eurystheus herabzustürzen, der sich in das im Boden steckende Faß geflüchtet hat und angstvoll dem Helden den rechten Arm entgegenstreckt. 2. Die Rosse des Diomedes. „Den ganzen Hintergrund der Metope scheint ein nach rechts springendes Pferd gefüllt zu haben, dessen Kopf rechts oben in stärkerem Relief hervortrat. Vor demselben schreitet Herakles (erhalten der Torso nebst dem Kopf und dem linken Arm, an dem sich die Spuren des Zügels finden) in entgegengesetzter Richtung und hält das Roß zurück, es mit beiden Händen am Zügel packend. Auch sein Haupt ist vom Pferde weg nach links gewendet“ (Treu). Ein mit einer Art von Schurz bekleideter Unterkörper nebst Beinen scheint sicher zu diesem Herakles zu gehören. 3. Geryon. Auch diese Metope kann man nicht besser als mit Treus Worten schildern: „Der dreileibige gewappnete Riese, welcher die ganze rechte Hälfte der Metope einnahm [zum größten Theil erhalten] ist nach links ins Knie gesunken, das eine der behelmten Häupter vornüber geneigt. Zwei seiner Schilde, die sich in gleicher Höhe

decken, scheint er noch an den Armen zu tragen, der dritte ist herabgeglitten, so daß sein Rand den Erdboden berührt. Herakles stemmt von links her seinen linken Fuss gegen den Schenkel des Geryon und wird seine Keule gegen ihn geschwungen haben. Zwischen den Beinen des Herakles ist [wie sich aus einzelnen Bruchstücken und Spuren mehr errathen als sicher bestimmen läßt] der getödtete Hirt Eurytion am Boden hingestreckt; er liegt auf seiner rechten Seite, den Kopf nach links, so daß dieser [mit unedler Gesichtsbildung] in der Vorderansicht er-

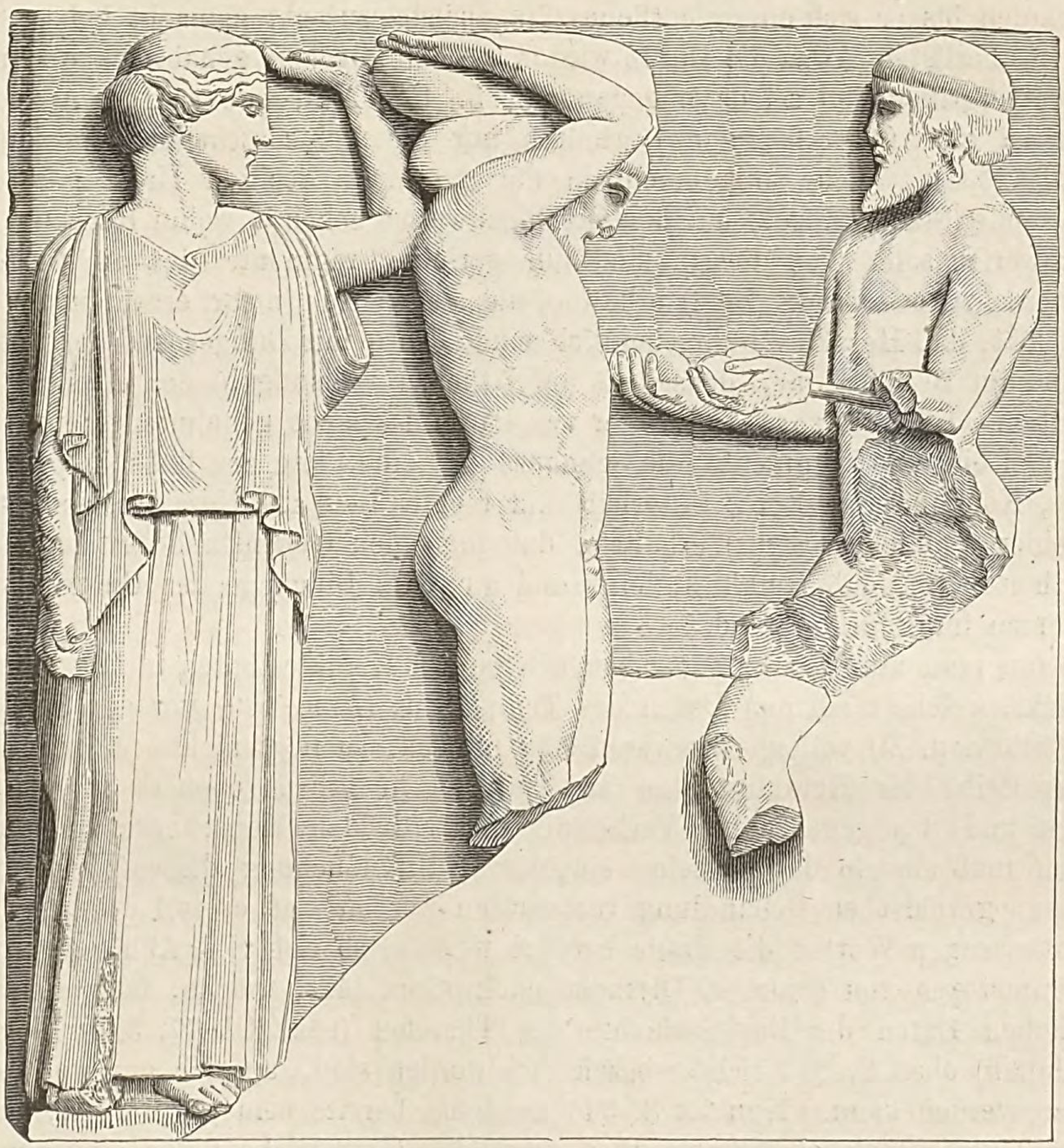


Fig. 93. 4. Ostmetope. Atlas und die Hesperidenäpfel.

scheint." 4. Atlas und die Hesperidenäpfel. Diese Metope, welche zu den besterhaltenen gehört (s. Fig. 93), stellt das Abenteuer der Begegnung des Herakles mit Atlas in einem von Curtius[207]) näher erörterten, humoristischen, von Pausanias, welcher die Personen des Herakles und Atlas verwechselt hat, nicht richtig aufgefaßten Weise dar. Herakles, welcher Atlas das Himmelsgewölbe abgenommen, damit dieser ihm die goldenen Äpfel hole, steht in der Mitte, das selbst nicht

dargestellte, sondern durch das Gebälk des Tempels vertretene Himmelsgewölbe auf den erhobenen Armen und dem Nacken auf einem untergelegten Polster tragend, wobei ihm eine mitleidige Nymphe (Hesperide?) stützen hilft. Atlas hat die Äpfel geholt, welche er nun, drei in jeder Hand, dem Herakles vorzeigt, welcher in seiner gegenwärtigen Lage nicht im Stande ist, sich derselben zu bemächtigen. Die hier in Frage kommende Mythenversion berichtet, daß Atlas, nachdem er einmal die freie Bewegung gekostet, es vorzog, die Äpfel selbst nach Mykenae zu bringen und Herakles die Himmelslast forttragen zu lassen; dieser habe sich dazu scheinbar bereit erklärt und nur gebeten, ihm die Bürde noch für so lange abzunehmen bis er sich ein ordentliches Tragepolster zurecht gemacht habe. Sowie aber der überlistete Atlas die Bürde wieder auf dem Nacken gehabt, habe Herakles die Äpfel ergriffen und sei davongegangen. 5. Die Augeiasställe. Aus dieser Metope ist ganz (oder fast ganz) erhalten nur die rechts stehende Athena (Ausgrab. II, 26 a.), welche mit einem in der gesenkten rechten Hand gehaltenen Gegenstande (Stab? Lanze?) auf den Ort hinzuweisen scheint, wohin Herakles seine Last abwerfen soll. Von diesem sind nur geringe Fragmente (das wichtigste das stark ausschreitende linke Bein) erhalten, aus denen sich mehr errathen als feststellen läßt, daß Herakles wahrscheinlich einen Korb mit Dünger auf der Schulter trug und im Begriffe war, denselben auf Athenas Weisung in den Alpheios auszuschütten. 6. Kerberos. Aus dieser von Pausanias nicht genannten Metope sind nur so viel einzelne Fragmente (die Schnauze und eine Pfote des linkshin profilirten Hundes, Kopf und Schultern, Unterleib und rechtes Bein des Herakles, endlich der Kopf einer weiblichen Figur) erhalten, daß man den Gegenstand feststellen und vermuthen kann, daß Herakles den Hund aus dem Eingange der Unterwelt hervorzuzerren im Begriffe stand.

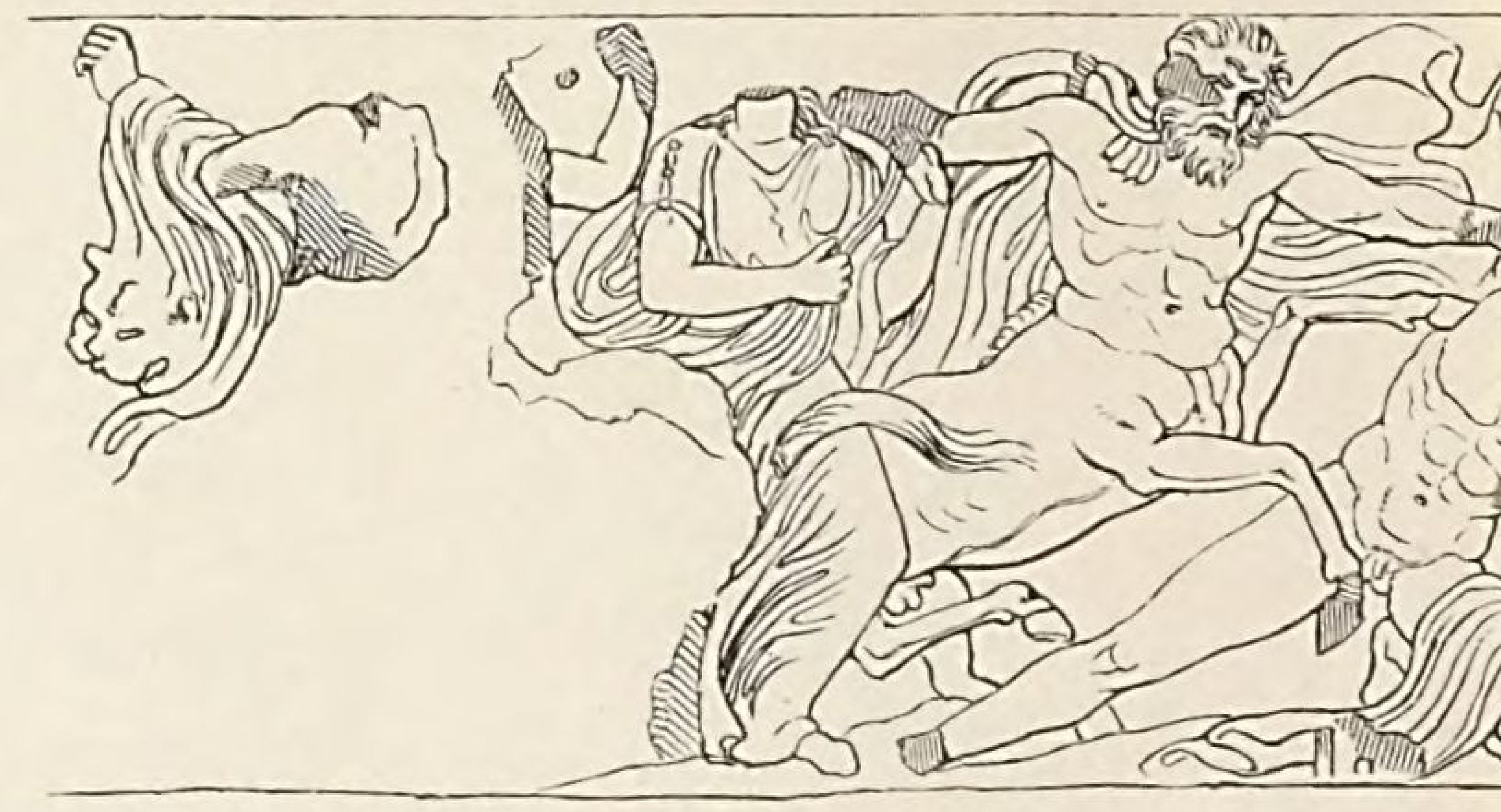
Wenn man nun den hier gegebenen Kreis der Heraklesthaten in Darstellungen überblickt, welche nach den Daten des Tempelbaus (Anm. 190) vor der 80. Olympiade (400 v. u. Z.) vollendet gewesen sein müssen, so liegt nichts näher, als sie mit der Reihe der Heraklesthaten am Theseion in Athen (oben S. 344) zu vergleichen und das gegenseitige Verhältniß dieser beiden Kunstwerke zu erörtern. Indessen muß eine in das Einzelne eingehende Untersuchung dieses Verhältnisses einer monographischen Behandlung vorbehalten werden und es soll deswegen hier nur mit wenigen Worten die Frage berührt werden, ob sich eine Abhängigkeit der Theseionmetopen von denen in Olympia nachweisen läßt, welche, falls die wahrscheinlichen Daten der Baugeschichte des Theseion (nach Ol. 77, 3 bis über Ol. 83, 3 hinab) oben S. 343 richtig bezeichnet worden sind, an sich gar wohl angenommen werden kann. Nun ist S. 344 zunächst bereits bemerkt worden, daß in den 10 Theseionmetopen, deren zwei von dem Geryonsabenteuer eingenommen werden, drei Heraklesthaten, welche wir in Olympia finden, ganz fehlen, nämlich der Stier, die Augeiasställe und die Stymphaliden. Doch ist dies Letzte wohl nicht richtig, vielmehr legt die Vergleichung der olympischen Stymphalidenmetope mit der 10. Theseionmetope (Mon. dell' Inst. X. tav. 59 No. 5) die Vermuthung nahe, daß diese nicht sowohl Herakles einer Hesperide als vielmehr der Athena gegenüber darstelle, der er, grade wie in der Metope von Olympia einen getödteten Vogel vorzeigt, wobei der einzige Unterschied der sein würde, daß in dem athenischen Relief die Göttin steht, anstatt, wie in dem olympischen, auf Felsen zu sitzen[208]. Während also am Theseion als drittes das Atlas- und Hesperidenabenteuer fehlen würde, er-

giebt sich für das Stymphalidenabenteuer in Athen und Olympia wenn auch nicht eine unmittelbare Entlehnung oder die Benutzung einer und derselben Vorlage, so doch gewiß ein und dieselbe künstlerische Überlieferung. Und eine bewußte Umbildung der olympischen Composition in der athenischen kann man um so weniger als ausgeschlossen betrachten, je ähnlicher die Heraklesgestalten in beiden Metopen einander sind. Dasselbe kann man auch von der Darstellung des Abenteuers mit dem erymantischen Eber (Olympia Ost 1, Theseion 4) sagen, doch ähneln beide so sehr einem in Vasengemälden geläufigen Typus, daß man eine Entlehnung des Theseion aus Olympia nicht behaupten kann. Weit eher dürfte das bei den Rossen des Diomedes (Ol. Ost 2, Thes. 5) bei anscheinend identischer Composition der Fall sein und vielleicht war es auch bei dem Kerberos (Ol. Ost 6, Thes. 6) der Fall, nur ist hier am Theseion zu wenig erhalten, als daß wir nach irgend einer Seite absprechen könnten. Vollkommen verschieden dagegen ist das Abenteuer mit dem nemeïschen Löwen in beiden Reihen (Ol. West 1, Thes. 1) behandelt, charakteristisch anders, wie schon oben bemerkt, das Hirschabenteuer (Ol. West 5, Thes. 3); über das Amazonenabenteuer (Thes. 7) können wir bei der ganz lückenhaften Überlieferung in Olympia (West 6) nichts sagen, dagegen läßt sich der Hydrakampf, bei dem am Theseion (2) dem Herakles der helfende Iolaos zugefügt ist, wohl als eine etwas modernisirte Überarbeitung der offenbar sehr alterthümlichen Composition in Olympia (West 2) auffassen und Ähnliches mag man von dem Geryonsabenteuer sagen, durch dessen Vertheilung auf zwei Metopen am Theseion (8 und 9) der gewaltigen Überfüllung der entsprechenden Platte in Olympia (Ost 3) gesteuert ist, während in der Gestaltung des Geryon sich Ähnlichkeiten beider Compositionen finden, welche vielleicht nicht zufällig sind. Auf nicht wenigen Punkten aber, das wird man wohl sagen dürfen, leuchtet eine größere Alterthümlichkeit der Compositionen der olympischen Metopen hervor, welche sich aber eben so wohl mit der wahrscheinlich um 10 Jahre frühern Entstehung dieser als der Theseionmetopen wie mit einem in Elis weniger fein als in Athen entwickelten und gegenüber alten Traditionen fortgeschrittenen Kunstgefühl und Erfindungsvermögen verträgt.

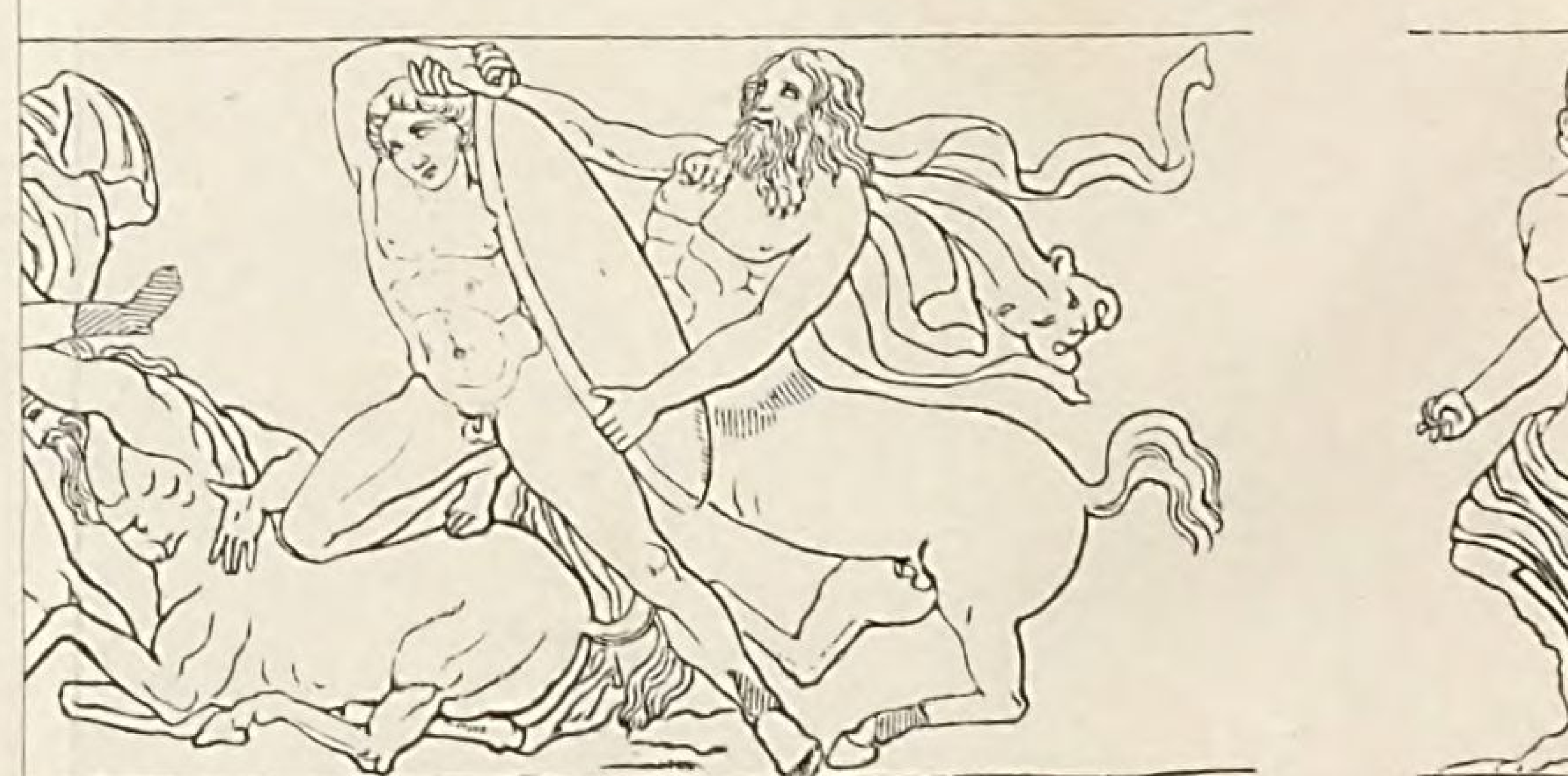
An attischen Einfluß auf die Composition und Ausführung der olympischen Metopen zu denken liegt schwerlich irgend ein Anlaß vor, eben so wenig aber können sie oder ein Theil derselben mit den componirenden Meistern der Giebelgruppen in Zusammenhang gebracht werden. Vielmehr liegt hier, wo wir wissen, daß der Tempelbau von einem einheimisch eleïschen Architekten, Libon geleitet wurde, nichts näher, als an eine ebenfalls einheimische Bildhauerzunft zu denken, welche mit ihrer Arbeit an den Metopen fertig war, als Paeonios und als Phidias mit den Seinen nach Olympia kam. Mit den Giebelgruppen berühren sich die Metopen, wie schon oben bemerkt worden ist, nur in formal-stilistischer Beziehung außer daß sie ungleich sorgfältiger ausgeführt sind, als die Giebelfiguren. Es ist das freilich eine Behauptung, der sehr viele der bisher geäußerten Ansichten mehr oder weniger vollständig widersprechen, welche ich aber in dem Bewußtsein dieses Widerspruches aufrecht erhalte. Auch in den Metopen ist das Stilgefühl nicht vollkommen einheitlich, so wenig wie in den Giebelgruppen, aber für jede einzelne Erscheinung bieten sich herüber und hinüber mancherlei Analogien. Die Art, wie die Gewandung an der Athena der Stymphalidenmetope behandelt ist, unschöner Weise mit ihren rundlich ausgearbeiteten Falten die Längserstreckung des Oberschenkels begleitend, wiederholt sich dem Princip oder Stilgefühl nach in den Ge-

wändern der knienden Figuren C. und O. im Ostgiebel und E. im Westgiebel, während die straffe gradfaltige Manier, welche die Gewänder der „Hesperide" in der Atlasmetope und der Athena in der Augeiasmetope (Ausgrab. II, 26 a.) so wesentlich von der Behandlung der Gewandung an der eben genannten Figur unterscheidet, nur roher ausgeführt, bei der Hippodameia F. und nicht gar verschieden bei der Sterope K. des Ostgiebels, in archaischer Feinheit und Sauberkeit bei der Deïdameia K. des Westgiebels wiederkehrt. Die Behandlung der Haare in glatten Wulsten, welche die Ausführung des Einzelnen der Malerei überließ, wie sie uns am Kladeoskopfe S. des Ostgiebels, am Lapithenkopfe C., am Peirithooskopfe H., am Kentaurenkopfe I. des Westgiebels begegnet, wiederholt sich an fast allen Herakleskópfen der Metopen, während die Haarbehandlung des Amazonenkopfes der 6. Westmetope (Ausgrab. IV, 13 a.) sich dem Princip nach in dem Haare des Weibes E. im Westgiebel wiederholt, wahrscheinlich auch aus demselben Grunde, weil in beiden Fällen das Haar erfaßt und von der Fläche des Kopfes getrennt war. Endlich geht die Behandlung des Haares in kleinen zarten Locken an dem weiblichen Kopf aus der Kerberosmetope (Ausgrab. IV, 11) mit derjenigen am Kopfe des Greises N. im Ostgiebel dem Wesen nach zusammen.

Was aber vom Gewand und Haar, das gilt auch vom Nackten. Bei der etwas schwülstigen und schwermassigen Gestaltung des Herakles in der Stiermetope ist schon von anderer Seite (Newton) an die Figuren des Ostgiebels erinnert worden; mehr als ein Herakleskörper der Metopen, besonders derjenige der Stymphalidenmetope findet seine würdigen Seitenstücke z. B. in dem Wagenlenker C. vom Ost- und in dem Lapithen T. vom Westgiebel. Und wenn wir zu dem in der That meisterhaften, straffen Herakleskörper der Atlasmetope kein vollständiges Seitenstück in den Giebeln nachweisen können, so liegt das einerseits daran, daß hier keiner in einer vergleichbaren Lage sich befindet (am ehesten könnte man noch den Lapithen C. im Westgiebel nennen), andererseits an der schon ein paar Mal betonten größern Sorgfalt der Metopenarbeit gegenüber der flüchtigen und raschen Manier, welche in den Giebelfiguren herrscht. Und aus demselben Grunde der Verschiedenheit der Arbeitsmanier finden wir in den Metopen nichts, das sich mit den flauen, oberflächlichen und verzeichneten Figuren in den Giebelgruppen vergleichen läßt, während die mancherlei archaischen Reminiscenzen, denen wir in den Giebeln begegnet sind, und zwar nicht am wenigsten da, wo, wie z. B. im Haare des Apollon L. im Westgiebel, die Arbeit sorgfältig ist, mit dem Archaismus im Zusammenhange stehn, der vielfach in den Metopen hervortritt. Alle diese Erscheinungen zusammengenommen werden sich kaum anders erklären lassen als daraus, daß wir unter Verzichtleistung darauf, errathen zu wollen, wer die Metopen componirt hat, für sie und die Giebelfiguren eine und dieselbe gemischte Arbeiterschaft anerkennen, deren locale, wer kann jetzt schon sagen auf welchen Elementen und auf den Einflüssen welcher Schulen beruhende, Ausbildung in der Periode, welche zwischen den Metopen und den Giebelgruppen liegt, nicht consequent fortgeschritten, sondern höchstens von einigen neuen Elementen durchsetzt und durch diese eher getrübt als wesentlieh gefördert worden ist.



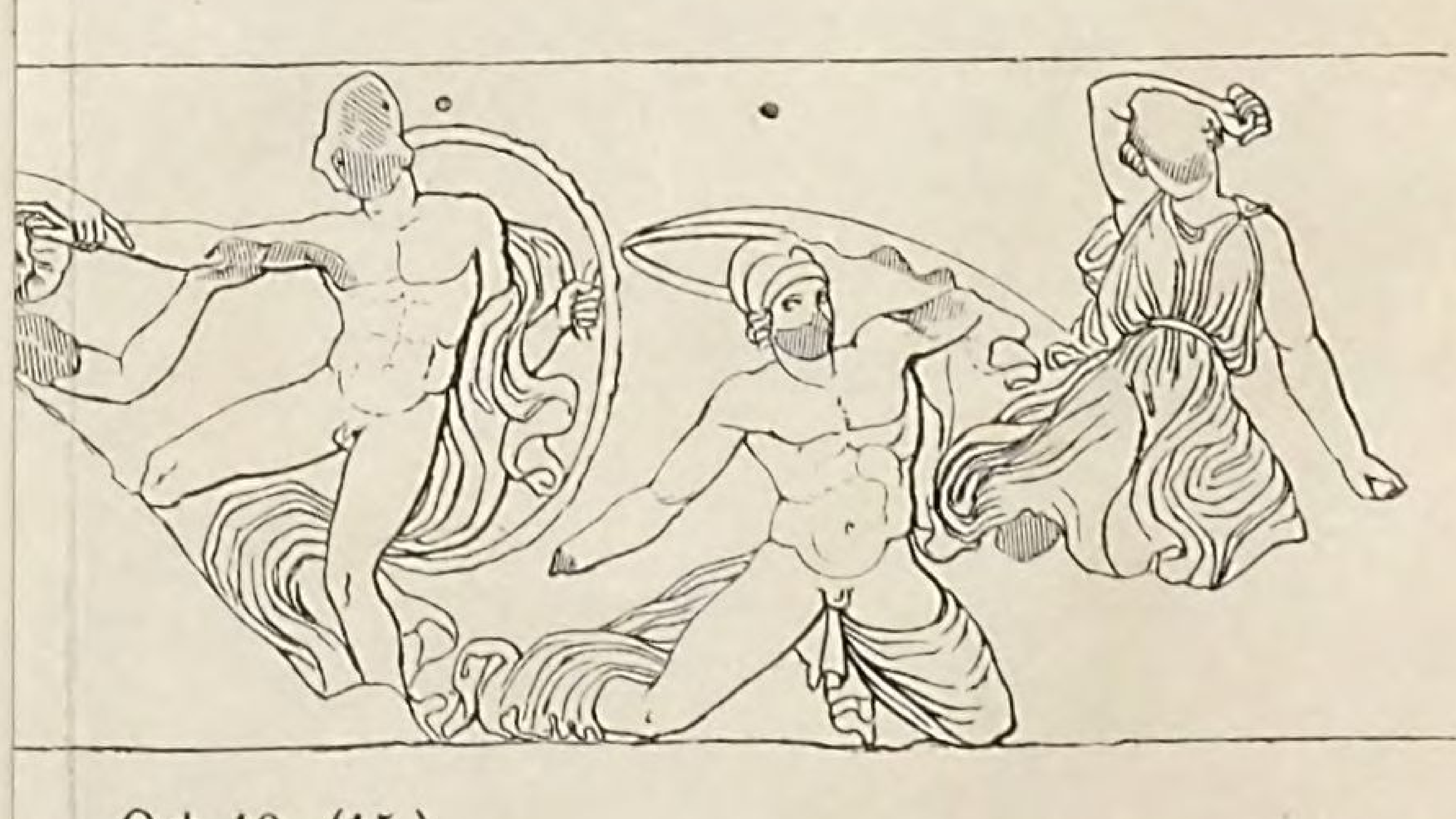
West 4. (6.)



t 9. (1.)



Ost 15. (20.)

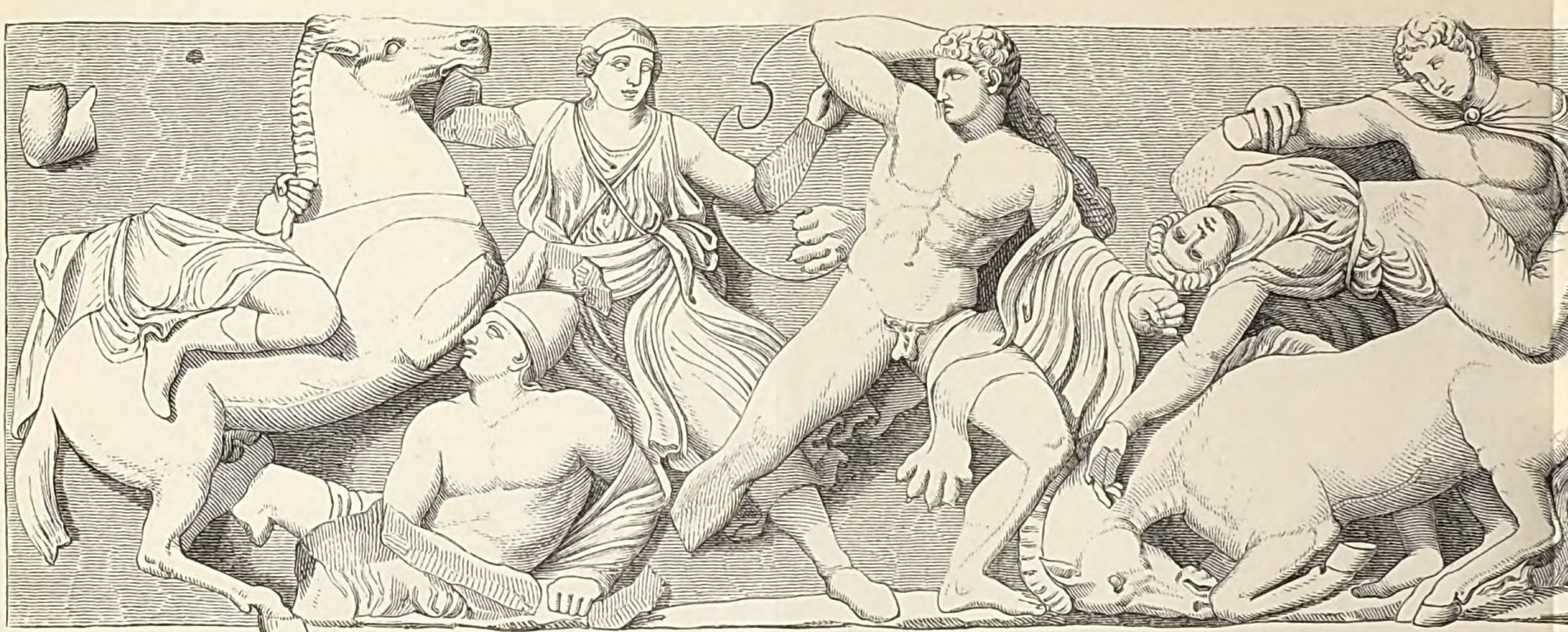


Ost 19. (15.)

Fig. 94. Proben des Fr



Fig. 94. Proben des Frieses von Phigalia. Erstes Blatt.



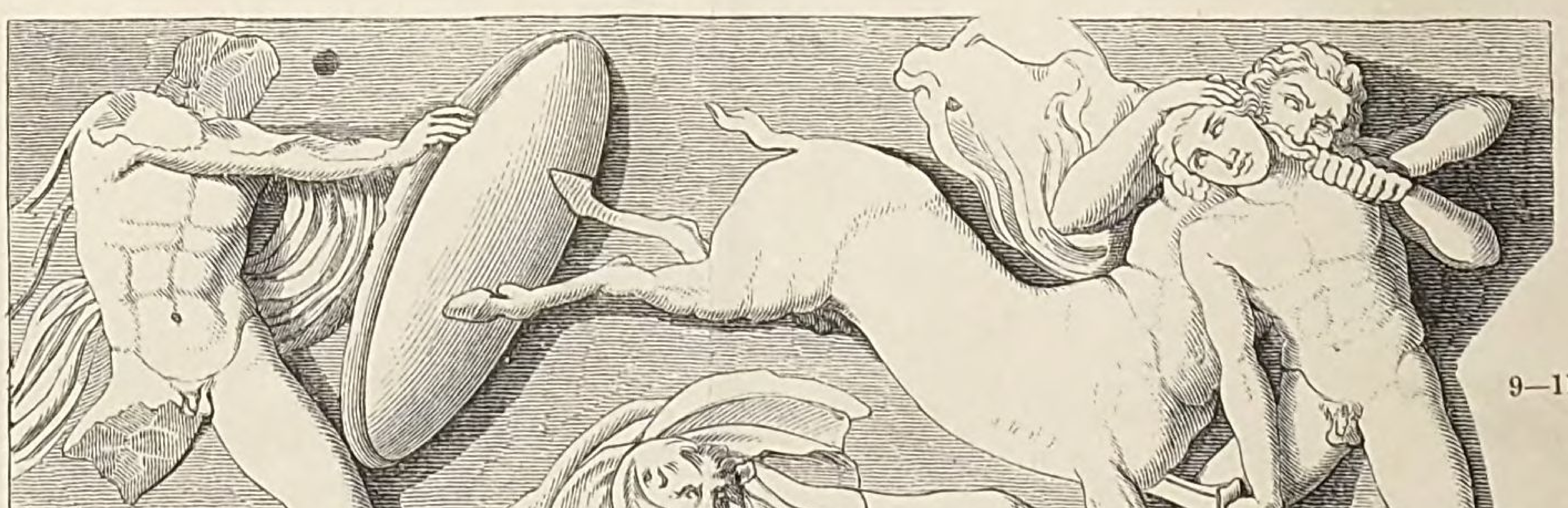
Süd 22. (18.)



Zu Ost 17. a.



West 1. (23.)



West 8. (2.)

9—11

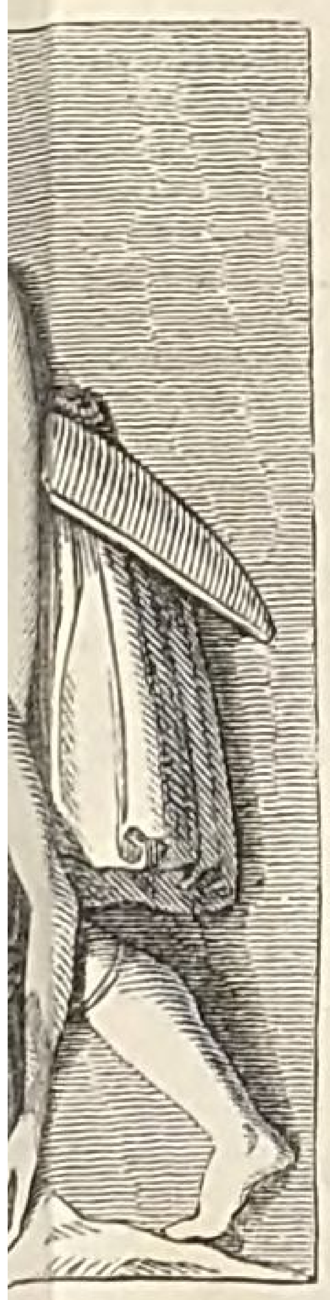


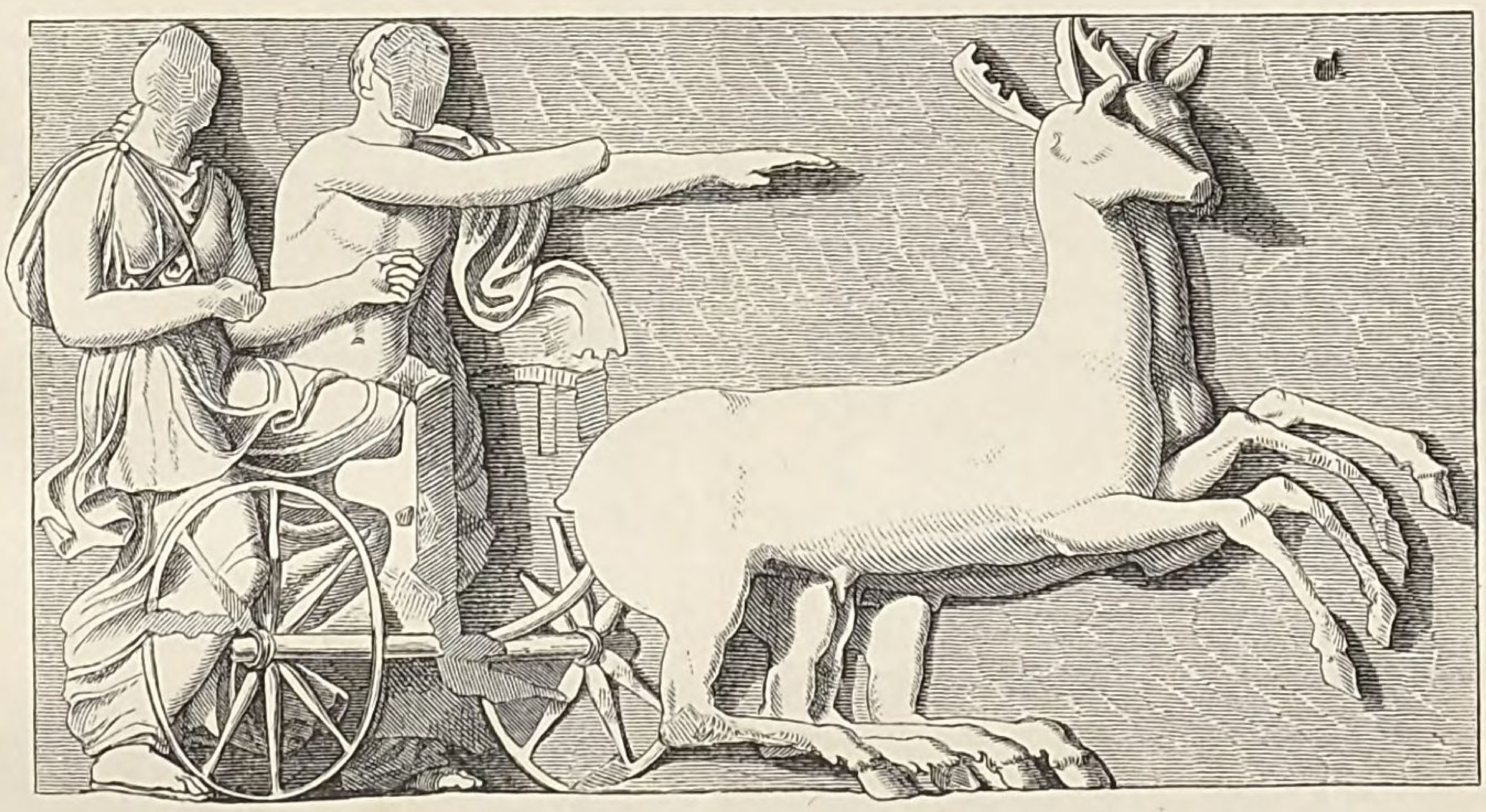
Fig. 95. Proben des Frieses v





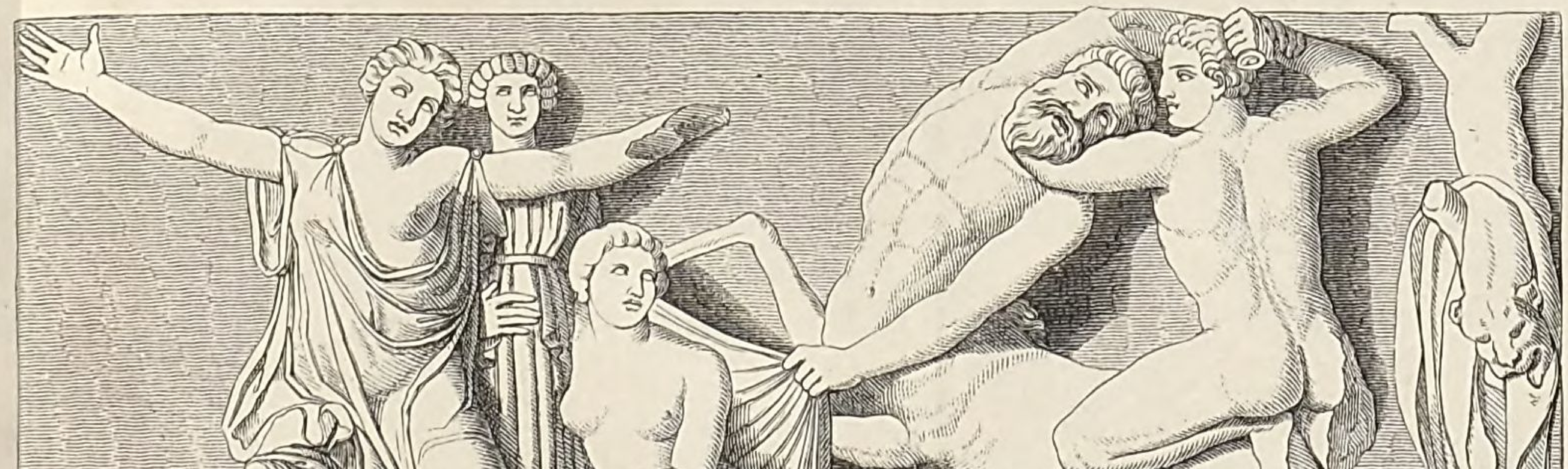
Süd 23. (22.)





3—7

West 2. (11.)



13—21

Nord 12. (10.)

es von Phigalia. Zweites Blatt.

In großer Nähe von Olympia, nur acht Wegstunden entfernt, bietet uns die Peloponnes eine zweite Kunstschöpfung dieser Zeit, welche, wenngleich sie ihrer Ausdehnung nach hinter den Resten des Zeustempels zurückbleibt, ihrer Erhaltung nach zu den vorzüglichsten Antiken, in ihrer Composition zu dem Bedeutendsten, und durch ihren eigenthümlichen Stil zu dem Merkwürdigsten gehört, was die griechische Kunst hervorgebracht hat: den Fries des Tempels des Apollon Epikurios (des hilfreichen) bei Phigalia in Arkadien, welcher 1812 in allen seinen Theilen wiedergefunden, seit 1814, für 60,000 Piaster erkauft, eine der erlesensten Zierden des britischen Museums bildet.

Die Stadt Phigalia, Hauptort eines sehr beschränkten, rauhen, von hohen Bergen eingeschlossenen Landgebietes im südwestlichen Winkel Arkadiens, war im Alterthum weder durch Ackerbau noch durch Handel, sondern wesentlich durch gewisse Götterculte berühmt, die als hochheilig galten. Zu diesen Culten gehörte auch derjenige des Heilgottes Apollon, dem die Phigaleer, nachdem er sich in der großen Pest, die Griechenland im Anfang des peloponnesischen Krieges schwer heimsuchte, ihrer durchaus verschonten Landschaft als Hort und Retter erwiesen hatte, aus Dankbarkeit einen neuen Tempel erbauten, und zwar etwa eine Meile von der Stadt entfernt oberhalb des Örtchens Bassae an den Abhängen des Kotiliongebirges mehr als 3000 Fuß über dem Meere. Zu diesem Tempelbau beriefen die Phigaleer einen der größten damals lebenden Architekten, den Athener Iktinos, der vor nicht langer Zeit den Parthenon vollendet hatte, und der hier einen Tempel erbaute, welcher, ohne zu den größten oder selbst zu den größeren zu gehören, mit bebesonderem Ruhm wegen seiner schönen und harmonischen Verhältnisse genannt wird, und der durch Eigenthümlichkeiten in seinem Plan und durch Verbindung der dorischen Ordnung nach außen mit der ionischen in Innern, ähnlich wie bei den Propylaeen in Athen, ein hervorragendes archäologisches Interesse in Anspruch nimmt, abgesehn davon, daß er zu den besser erhaltenen Tempeln gehört — denn von seinen achtunddreißig Säulen stehen noch sechsunddreißig mit dem Architrav aufrecht — und nächst dem Theseion in Athen am genauesten bekannt ist[209]).

Bei der im Jahre 1812 nach zufälliger Entdeckung eines Friesstückes im Jahre vorher, durch dieselbe Gesellschaft Deutscher und Engländer, welche auch die Aegineten gefunden hatten, bewerkstelligten Ausgrabung, über welche der Baron von Stackelberg in seinem Buche „der Apollontempel von Bassae“, dem Hauptwerke über unsern Gegenstand, anmuthig Bericht erstattet, wurden einzelne Fragmente (Hände und Füße) des kolossalen Tempelbildes, einige fragmentirte Metopenplatten, mit denen Vorder- und Hinterfaçade geschmückt waren, deren Gegenstände aber wohl nicht so sicher erklärbar sind, wie Stackelberg und Andere meinen, und wurde der vollständige Fries gefunden, welcher im Innern des Tempels über den hier die Decke tragenden ionischen Halbsäulen eine weite hypaethrale Öffnung umgab. Von Giebelgruppen ist nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen. Dieser Fries ist es, mit dem als mit einem Eckstein unseres monumentalen Wissens von der griechischen Plastik wir uns jetzt zu beschäftigen haben und der, weil ein großer Theil seiner Bedeutung und seines Interesses in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Composition besteht, in den beiden beiliegenden Tafeln (Fig. 94 und 95) vollständig mitgetheilt ist. Allerdings hat der Raum es unmöglich gemacht, den ganzen Fries in der Größe und Ausführung der zweiten Tafel

zu geben, so daß eine Beschränkung auf eine Auswahl der für den Stil am meisten charakteristischen Platten für diese größere Darstellung nöthig wurde; es läßt sich aber aus beiden Tafeln die ganze Composition zusammensetzen so weit dieses und die Ermittelung der Abfolge der einzelnen Platten überhaupt möglich ist. Hiermit verhält es sich nämlich so.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften, die Darstellung zweier Kämpfe, welche dadurch zu einer höhern Einheit verbunden werden, daß der im Tempel verehrte hilfreiche Gott Apollon mit seiner Schwester Artemis in beiden Kämpfen als der Seinigen Beistand auftritt. Als solcher bildet er, auf einem von Artemis gelenkten Hirschgespanne fahrend, den idealen Mittelpunkt beider großen Scenen, keineswegs aber den räumlichen, als welchen ihn Stackelberg, der Einzige, welcher sich in älterer Zeit eingänglich mit der Anordnung der Platten befaßt hat, behandelt hatte, indem er die Platte mit dieser Darstellung (Fig. 95, West 2) dem Eingange des Tempels gegenüber in der Mitte der südlichen Schmalseite anbrachte, mit der allerdings poetischen Erklärung, man habe, diese Platte mit dem, wie Stackelberg annahm, in der Hauptcella am südlichen Ende aufgestellt gewesenen Tempelbilde zugleich erblickend, den Gott in der rettenden und helfenden Thätigkeit vor Augen gehabt, um derentwillen ihm Tempel und Bild geweiht war. Hinter dieser Platte beginnt oder vielmehr endet die eine Handlung, der Amazonenkampf, welcher nach Stackelbergs Anordnung außer der einen Hälfte der Schmalseite gegenüber dem Eingange, die ganze östliche Langseite und die ganze nördliche Schmalseite eingenommen hätte. Von diesem Kampfe eilen die Götter weg, indem der Sieg der Griechen entschieden ist, was besonders durch die nach Stackelbergs Anordnung letzte Platte unmittelbar hinter den Göttern (Fig. 94, Ost 18) bezeichnet wäre, auf der in der Fortführung eines Verwundeten und der Forttragung eines Gefallenen das Ende des Kampfes angedeutet ist, der im Übrigen noch fortgeht. Unmittelbar vor der Platte mit den Göttern beginnt die zweite Darstellung, der Kentaurenkampf, welchem die Götter zueilen, um auch hier die Sache der Ihrigen zu günstiger Entscheidung zu bringen, welche ohne Götterbeistand zweifelhaft sein würde. Denn wir finden in dieser Hälfte des Frieses, welche nach Stackelberg außer der Hälfte der südlichen Schmalseite die westliche Langseite erfüllt hätte, die Kentauren grade so wie im westlichen Giebel von Olympia noch mitten in ihrem frevelhaften Gebahren und die sie bekämpfenden Griechen und Lapithen keineswegs im Vortheil. Durch die Stellung seiner Gottheiten auf der Grenze beider Kämpfe hat der Künstler die Zugehörigkeit derselben zu beiden und die Bedeutsamkeit ihrer Hilfe in volles Licht gesetzt und die ideelle Einheit seiner zweitheiligen Handlung sinnig hergestellt. Die Stackelberg'sche Anordnung, der sich ausdrücklich oder stillschweigend längere Zeit so ziemlich Alle angeschlossen hatten, welche nach ihm über den phigalischen Fries gehandelt haben, ist aber durch eine Arbeit von Ivanoff in den Annalen des Instituts v. 1865, p. 29 ff. nebst Übersichtstafel A. in sehr wesentlichen Beziehungen geändert worden. Ivanoff weist nämlich nach, daß Stackelberg weder auf die Maße des Raumes im Tempel, dem der Fries angehörte, noch auf die durch Randleisten oder Falze als Eckplatten bezeichneten Stücke Rücksicht genommen und deswegen einerseits, was ja unmöglich so gewesen sein kann, die entsprechenden Seiten des Frieses von ungleicher Länge zusammengesetzt, andererseits die Eckplatten zum Theil in die Mitte der Seiten verlegt habe. Gestützt auf Messungen, welche er freilich nur an Abgüssen

vorgenommen hatte, deren Resultate also in der Hauptsache zwingend schienen, und unter Beachtung der Eckplatten, deren er jedoch eine mehr annahm als wirklich nachweisbar sind, hat Ivanoff die Platten neu geordnet und zwar so, daß allerdings die Götter ihren Platz zwischen den beiden Kämpfen beibehalten, aber von ihrer centralen Stellung an der südlichen Schmalseite auf die westliche Langseite rücken. An derselben folgt auf sie noch eine Platte aus dem Amazonenkampfe, der sich ferner über die südliche Schmalseite und die östliche Langseite erstreckt, während der Kentaurenkampf die nördliche Schmalseite und den Rest der westlichen Langseite einnimmt. Innerhalb der einzelnen Seiten läßt auch Ivanoff eine andere Abfolge der Platten, als die von ihm beliebte zu; allein, wenn man die von Ivanoff als solche bezeichneten Eckplatten an ihrem Platze läßt, so schien sich zu ergeben, daß an den Schmalseiten kaum eine andere Anordnung möglich sei, als die seinige, während man auch an den Langseiten nur einzelne Umstellungen namentlich solcher Platten vorzunehmen sich veranlaßt fühlen konnte, welche nach Ivanoffs Ordnung zu gleichartige Compositionen unmittelbar neben einander bringen. Und somit schien die Ivanoff'sche Arbeit die Frage über die ursprüngliche Reihenfolge der Platten des Frieses von Phigalia, soweit dieselbe überhaupt zu ermitteln ist, abzuschließen. Dennoch ist es einer neuen, an den Originalplatten selbst vorgenommenen Untersuchung und Messung und einer hierauf gegründeten scharfsinnigen Combination K. Langes (s. Anm. 209) gelungen, zu wesentlich anderen und, wie man jetzt sagen muß, in allen Hauptsachen in der That sicheren Ergebnissen zu gelangen. Es ist, namentlich ohne die Beigabe von Zeichnungen, wie sie den Lange'schen Aufsatz begleiten, nicht möglich, die in demselben geführte Untersuchung kürzer, als der Verfasser sie gegeben hat, hier darzulegen, es muß daher genügen, auf einige entscheidende Punkte hinzuweisen. Zunächst auf die Feststellung des Ortes der Götterplatte. Der Tempel von Phigalia weicht sowohl durch seine auf örtlichen Gründen beruhende Orientirung von Nord nach Süd mit dem Eingange von Norden wie dadurch von anderen Tempeln ab, daß er hinter der Cella im Süden ein eigenes kleines, gegen die Cella offenes Sanctuarium hat, welches, von West nach Ost orientirt, seinen Eingang, wie das bei griechischen Tempeln die Regel ist, im Osten hatte und in welchem dem Eingange gegenüber das Tempelbild aufgestellt war. Die Stelle am Friese, welche die Blicke des vor dem Götterbilde Stehenden zuerst traf, die zweite an der westlichen Langseite ist es, welche der Künstler sinnvoller Weise der Götterplatte (sie ist keine Eckplatte) gegeben hat, wodurch er das erreichte was Stackelberg auf unzulässige Weise erreichen wollte, den Zusammenhang zwischen der Tempelgottheit und der Friesdarstellung dem Beschauer zum Bewußtsein zu bringen. Fügt man nun, wie das auch die früheren Restauratoren gethan haben, den Amazonenkampf hinter der Götterplatte ein, so reicht dieser, welcher, um der vor ihm eingefügten Götterplatte den eben bezeichneten Platz zu verschaffen, 4,132 m. länger ist, als der Kentaurenkampf, über die südliche Schmalseite auf der östlichen Langseite genau bis zur Ecke, in welcher er mit einer erkennbaren Eckplatte seinen natürlichen Abschluß und die eben so natürliche Trennung von dem Kentaurenkampfe findet, oder, richtiger ausgedrückt, von der nordöstlichen Ecke über die östliche Lang- und die südliche Schmalseite so weit (um eine Platte) auf die westliche Langseite wie nöthig ist, um der Götterplatte an die vom Sanctuarium aus sichtbare Stelle zu bringen, während der Kentaurenkampf, vor der Götterplatte eingefügt, eben so

genau die westliche Lang- und die nördliche Schmalseite ausfüllt und in der Platte Nord 12 einen durch einen Baum bezeichneten Abschluß findet. Aus der genauen Messung sämmtlicher Tafeln aber, der Beobachtung der als solcher erkennbaren 3, nicht 4 Eckplatten und der Zusammenfügung solcher Platten, welche sich sicher (West 8 und 9) oder doch als sehr wahrscheinlich (z. B. Ost 16 und 17) als zusammengehörige erweisen, ergiebt sich nunmehr eine Anordnung, welche sich an den Schmalseiten als entschieden feststehend und an den Langseiten nur an einzelnen Stellen durch Vertauschung der Platten als veränderbar erweist, sofern sich zu solcher Veränderung ein Grund findet. Dies aber ist auf kaum einem Punkte der Fall; denn das merkwürdige Ergebniß jeder, selbst der willkürlichsten Zusammensetzung der einzelnen Platten ist, daß, obwohl auf manchen Stellen sich ein Zusammenhang der Handlung auf mehr als einer Platte sicher oder wahrscheinlich feststellen läßt, ein solcher in größerer Ausdehnung nicht hergestellt werden kann und daß wenigstens eine ganze Reihe von Platten in sich abgeschlossene Scenen enthalten, daß man demnach die Composition der einzelnen Platten für sich betrachten muß[210]).

Hierbei zeigt sich denn, daß, um zunächst von der Zeichnung und Formgebung, von dem Stil im engern Wortsinn, von dem später besonders geredet werden muß, abzusehn, die Erfindung dieses Frieses ihrem Gehalte nach die meisten ähnlichen oder vergleichbaren hinter sich läßt, und daß sich kaum irgendwo eine Composition findet, welche sich an Mannigfaltigkeit der Motive, ganz besonders aber an Fülle psychologisch interessanter Situationen mit dem Friese von Phigalia messen kann. Es wird sich lohnen dies etwas näher nachzuweisen, ohne daß ein Eingehn auf jede einzelne Platte geboten wäre. Beide Kämpfe sind ungemein hitzig und erbittert, was der Künstler nicht allein durch die sehr heftigen Stellungen der meisten seiner Figuren und durch die dichtgedrängten Gruppen, sondern auch durch manche Einzelzüge veranschaulicht hat, welche sich in anderen erhaltenen und vergleichbaren Kunstwerken nicht wiederfinden. So durch die Verletzung des Heiligen in beiden Kämpfen, indem in der Amazonenschlacht eine schutzflehende Amazone von einem griechischen Jüngling von dem Altar gerissen wird, auf welchen sie sich geflüchtet hat (Süd 23), während in dem Kentaurenkampfe ein wilder und lüsterner Kentaur ein Weib angreift, welches ein alterthümliches Götterbild, neben dem es auf's Knie gesunken ist, umfaßt hält (Nord 12). Auch daß der Künstler die von den Kentauren angegriffenen Weiber zum Theil mit Kindern in den Armen dargestellt hat (West 7, Nord 10), trägt wesentlich mit dazu bei, das Ergreifende der Scene zu steigern, die Wildheit der Kentauren und die Bedrängniß der Lapithen und Griechen in erhöhtem Maße zu veranschaulichen. Die halbthierische Natur der Kentauren hat dieser Künstler nicht allein in der Form, sondern auch in solchen Motiven besonders vortrefflich ausgedrückt, wie jene Doppelhandlung des Kentauren der Platte West 8, der vorn als wilder Mensch seinen Gegner an Kopf und Arm gepackt hat und in den Hals beißt, während er hinten, seiner Pferdenatur gemäß, gegen einen zweiten Gegner ausschlägt. Andererseits ist es auch nicht absichtslos, daß der, an dem über den Baum gehängten Löwenfell kenntliche Theseus auf der Platte Nord 12 grade den Kentauren bekämpft, der die zum Götterbilde geflohenen Frauen angreift. Die feinen psychologischen Züge finden sich besonders in dem Amazonenkampfe. Rührend ist in mehrfacher Wiederholung die Sorge um die Verwundeten und Sterbenden ausge-

drückt, so in den Platten West 1, Ost 15, Süd 21, am schönsten in der Platte Ost 18, wo ein Gefallener auf den Schultern eines Genossen aus der Schlacht getragen wird, während gegenüber ein anderer Krieger den verwundeten Freund, ihn sorglich zart umfassend und stützend, hinwegführt. Daß der Todte wie der Verwundete Griechen sind, mag zugleich ausdrücken, daß diesen das Schlachtfeld bleibt und daß die Leichen der besiegten Amazonen den Hunden und Vögeln zum Raube werden. Auch an Scenen der Hilfeleistung an Unterliegende fehlt es in keiner Partei, so in den Platten West 9, Ost 15 und 20, was offenbar zur Bereicherung der Motive wesentlich beiträgt. Endlich aber finden wir, und zwar dies in den erhaltenen Sculpturen nur hier, auch Scenen des erwachten Mitgefühls zwischen den Gegnern, so in Platte Ost 20, wo, wie es scheint, der hintere Grieche den vordern, gegen den die verwundet zu seinen Füßen liegende Amazone mit einer Bitte um Schonung die Hand ausstreckt, von dem Todesstreich gegen die entwaffnete Feindin abzuhalten sich bemüht, so ganz besonders in der Platte West 1, welche der eben erwähnten, vielleicht nicht zufällig, entspricht, wo eine Amazone mit Lebhaftigkeit abwehrend und bittend zugleich gegen eine Schwester für einen Griechenjüngling eintritt, der waffenlos und erschöpft am Boden sitzend von der Gegnerin mit dem Schlage der Streitaxt bedroht wird. Möglicherweise ist auch mit jenem freilich in der Form sehr unschönen Abheben einer sterbenden Amazone von ihrem ebenfalls getödteten Pferde in Platte Süd 22 Theilnahme des Griechen für die Feindin gemeint, obgleich man auch daran denken kann, daß derselbe sich der Leiche einer Führerin bemächtigen will, um sie zu berauben.

Zur nähern Bestimmung des Gegenstandes, welche auch bei der Frage nach dem Ursprung dieses Kunstwerkes ihre Bedeutung hat, muß bemerkt werden, daß durch Theseus' Anwesenheit, ferner durch die Darstellung des Lapithenfürsten Kaeneus (Nord 11), der von zwei Kentauren unter einem Felsblocke begraben wird, endlich durch den mit den Kämpfen gemischten Weiberraub der Kentauren der Kampf als derjenige auf der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet wird, derselbe, den in einer Gesammtcomposition der westliche Giebel von Olympia und in einzelnen Gruppen die Metopen des Parthenon darstellen. Aber auch der Amazonenkampf wird durch die Anwesenheit der unverkennbar mit Vorliebe behandelten Heldengestalt des Theseus in der Platte Nord 12 näher als der auf attischem Boden ausgefochtene charakterisirt, als die Amazonen, um Antiopes Raub durch Theseus zu rächen, in Attika einbrachen und dort eine große Niederlage erlitten, die nicht minder als der Sieg über die Kentauren bei Peirithoos' Hochzeit ein ganz besonderer Gegenstand des athenischen Nationalstolzes war und noch spät als der erste Sieg von Griechen über Barbaren anerkannt und gelegentlich als Parallele zu den athenischen Thaten gegen die Perser, namentlich dem Siege bei Marathon behandelt wurde. Beide Gegenstände aber waren grade in der Periode der Kunst, in welcher der Fries von Phigalia entstanden ist, ein Lieblingsthema der attischen Kunst, welches in Plastik und in Malerei merkwürdig oft behandelt worden ist.

Fragen wir uns nun, wie sich zu diesen specifisch attischen Gegenständen der Stil des phigalischen Frieses verhalte, und suchen wir uns zuerst über denselben an sich, ohne Rücksicht auf die Frage nach dem Urheber des Kunstwerks zu orientiren, so dürften etwa folgende Punkte die für die Charakteristik wichtigsten sein. Nächst der sinnvollen und fein gefühlten Anordnung der beiden Gegenstände, sofern wir uns über dieselbe nicht täuschen, was für gewisse Theile nicht

der Fall sein kann, nächst dieser Anordnung, welche die beiden Kämpfe in einer Ecke zusammenstoßen ließ, in beiden die Hauptplatten (Nord 11 und Süd 22, hier Kaeneus, dort Theseus) zum Mittelpunkte der Schmalseiten machte, die Götterplatte dahin setzte, wo sie von dem Sanctuarium aus zuerst gesehn wurde und was dergleichen mehr ist, muß die Mannigfaltigkeit der Erfindungen und der Reichthum von psychologisch interessanten Motiven in den einzelnen Scenen sowie das glühende Leben aller dieser vielgestaltigen Scenen hervorgehoben werden. Nicht eine einzige ist matt oder gleichgiltig oder macht den Eindruck von Füllwerk. Denn selbst da, wo der Künstler gewisse Motive im Großen und Ganzen wiederholt hat (Platten Ost 13, 14 und 19; Ost 13 und 15; West 4 und 7; West 1 und Ost 15), sind diese im Einzelnen in so durchdachter Weise variirt, daß auch hier nur der ganz oberflächliche Betrachter den Eindruck von Einförmigkeit empfangen oder den Meister eines Mangels an Erfindungsgabe zeihen kann. Nicht wenige Stellungen dagegen sind eben so neu wie kühn erfunden, nicht wenige Gestalten von der höchsten Elasticität der Bewegung, voll von einem Schwung und einer Leidenschaft, welche das am Theseion Geleistete weit überbietet, nur von Wenigem am Parthenon erreicht wird und in der westlichen Giebelgruppe von Olympia seine nächste Parallele findet. Dazu gesellt sich in vielen Beispielen eine hohe Schönheit der Zeichnung; die mit einbrechenden Knieen in sich zusammensinkende Amazone in der Platte Ost 17 a., der schwerverwundete Jüngling auf Süd 21, der siegreiche Grieche in der Mitte von Ost 20, so gut wie die von ihm besiegte Amazone, der Theseus in Süd 22, die davongetragene Leiche und der aus der Schlacht geführte Verwundete in Ost 18, um aus vielen nur diese hervorzuheben, sind Mustergestalten ersten Ranges, idealisch aufgefaßt und mit voller Naturwahrheit ausgeführt.

Gegenüber diesem vielseitigen Lobe fehlt es nun freilich nicht an eben so ernsten Bedenken nicht allein gegen Einzelheiten der Composition und Behandlung. Daß sich nicht ganz selten Verzeichnungen in diesen Gestalten finden, welche allerdings die Hand der Zeichner in den bisher erschienenen Publicationen, vielleicht unbewußt, mehr oder weniger verwischt hat, kann man vor dem Original nicht läugnen, und eben so wenig wird es unbemerkt bleiben, daß mit flatternden Gewändern und Gewandzipfeln ein Aufwand getrieben ist, der an Schnörkelei und Effecthascherei nicht mehr bloß grenzt. Aber das sind verhältnißmäßig untergeordnete Ausstellungen, wo wir genöthigt sind, auch Hauptsachen zu tadeln, die ohne Frage von dem das ganze Kunstwerk schaffenden Meister herrühren. Dies gilt gegenüber der oben betonten Schönheit mancher Stellungen und Bewegungen von der Unschönheit mehrer anderen. Unschön ist die Art, wie die Amazonenfürstin der Tafel Ost 16 vom Pferde gerissen wird, so wahr und natürlich diese Darstellung sein mag, aber noch ungleich unschöner ist die Handhabung der andern Führerin in Süd 22, welche von ihrem todten Pferde gehoben wird. Auch das zum Überdruß oft wiederkehrende Motiv, daß die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit gradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt (Platten Ost 13, 14, 16, Süd 23), und das andere, daß im lebhaften Ausschritt das die Beine umgebende Gewand in straffe Querfalten gespannt wird (Platten Ost 14, 16, 17, Süd 23), ist unmöglich schön zu finden. Dies letztere aber hangt mit einer Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche das ganze Kunstwerk beherrscht und ihm zum Nachtheile gereicht, obgleich einige seiner Vorzüge aus derselben Quelle stammen: mit der Heftigkeit, ja Gewaltsam-

keit des Vortrags, welche das Maß der Bewegtheit weit überschreitet, das der Gegenstand an sich erforderte, und welche uns anstatt eines rhythmisch gegliederten und harmonisch in sich abgeschlossenen Ganzen eine große Zahl von einander gelöster Einzelheiten, gar manches Eckige und Schroffe, manche verletzend auf die andere stoßende Linie und Form vor die Augen stellt. Darin liegt ein realistischer Zug, welcher gegen den feinen Idealismus vergleichbarer attischer Werke contrastirt, und welcher sich in der großen Derbheit der Formgebung wiederholt und durch sie verstärkt wird. Diese Derbheit der Formen kann freilich in keiner Zeichnung ganz wiedergegeben oder empfunden werden, und ebenso ist es Thatsache, daß der phigalische Fries in graphischer Wiedergabe gewinnt, während man umgekehrt vom Friese des Parthenon behaupten darf, daß jede Wiedergabe durch Zeichnung hinter dem Original zurückbleibt. Daß aber der phigalische Fries gezeichnet gefälliger, harmonischer, anmuthiger erscheint, als im Original, das rührt von einem gewissen malerischen Elemente her, welches in der effectvollen Behandlungsart unverkennbar ist, gegen den im Parthenonfriese so bewunderungswürdig gewahrten Stil der Reliefbildnerei aber verstößt. Man könnte sich versucht fühlen zu glauben, die Composition des phigalischen Frieses oder nicht weniger Theile desselben sei ursprünglich malerisch empfunden und entworfen oder aus einem gemalten Vorbilde in den Marmor übertragen, und in der That würde dies die einfachste Erklärung bieten für die mehrfachen versuchten aber natürlich mißglückten Verkürzungen. Die auffallendste derselben, aber keineswegs die einzige, findet sich in dem todt am Boden liegenden Kentauren der Platte West 8, welcher mit dem Kopf und Oberkörper unserem Blicke entgegen liegt und in der Zeichnung leidlich gelungen scheinen mag, während er im Original eine formlose und schwer erkennbare Masse bildet.

In Betreff der Entstehungszeit des phigalischen Frieses kann eine wesentliche Unsicherheit nicht stattfinden. Leitet uns einerseits die Thatsache, daß Iktinos, der Meister des Parthenon, den Tempel von Bassae erbaute, so läßt uns andererseits die Veranlassung zu dessen Bau, das Verschontbleiben Phigalias von der Pest (Ol. 87, 4) nicht zweifeln, daß der Tempel des Apollon Epikurios später als der Parthenon erbaut wurde. Damit stimmt denn auch der Stil des Reliefs durchaus überein, indem dessen leidenschaftlicherer Charakter und das Hervorheben psychologischer Motive bereits an Werke der jüngern Zeit erinnert, die freiere Compositionsweise mit derjenigen des Frieses vom Niketempel übereinkommt, während andererseits der noch fast vollständige Mangel pathetischen Ausdrucks in den Köpfen das Relief in die ältere Kunstperiode verweist und sehr wesentlich von dem zunächst vergleichbaren jüngern, dem Friese des Maussoleums unterscheidet. Auf die Frage aber nach dem Urheber dieses Kunstwerkes werden wir mit Bestimmtheit schwerlich antworten können. Allerdings hatte Stackelberg in seinem großen Werke über den Apollontempel bei Bassae (S. 85) vermuthungsweise auf Alkamenes als den Schöpfer unseres Kunstwerkes hingewiesen und auf einige Punkte aufmerksam gemacht, welche eine solche Vermuthung zu unterstützen scheinen mochten; allein Alles, was sich hier anführen läßt, ist so überaus unsicher und unbestimmt, daß Stackelberg bei keinem Urteilsfähigen Nachfolge gefunden hat. Aber auch abgesehn von einem einzelnen Namen fragt es sich noch sehr, ob wir den Fries einem attischen Künstler beilegen, ja auch nur irgendwie mit einem solchen in Verbindung bringen dürfen. Von der Ausführung des Reliefs, um nur

von dieser zu reden, ist dies nach allen den Eigenthümlichkeiten, die oben berührt worden sind, schwer glaublich, obgleich es von sehr ehrenwerthen Männern angenommen worden[211]), während wieder Andere auf einen Attiker als geistigen Urheber, als Componisten des Frieses schlossen, ohne demselben gleicherweise die materielle Herstellung zuzuschreiben. Und es läßt sich nicht läugnen, daß die Annahme, der Fries sei von einem attischen Meister componirt und dann an Ort und Stelle von eingeborenen Künstlern geringern Ranges in Marmor ausgeführt, Mancherlei für sich hat, und als diejenige erscheinen könnte, welche das Räthsel der widersprechenden Eigenschaften dieses Kuntwerkes zu lösen im Stande sei. Für einen Attiker als Schöpfer der Composition könnte vor Allem und zwar nachdrücklich die Wahl des, wie schon oben bemerkt, specifisch attischen Gegenstandes sprechen, der zu Phigalia gewiß keine Bezüglichkeit hat und dessen Wahl sich also nicht leicht erklärt, wenn man nicht einen attischen Künstler von Bedeutung und Gewicht als Urheber betrachtet. Dazu kommt ein Anderes, welches aber zugleich eine Modification der Ansicht über den Componisten des Frieses mit sich bringt. Es ist von anderer Seite auf einzelne Ähnlichkeiten von Gruppen des phigalischen Frieses mit athenischen Sculpturen hingewiesen worden; diese Ähnlichkeit beschränkt sich aber nicht auf die von anderer Seite namentlich hervorgehobene Kaeneusgruppe (Nord 11) mit derselben am Theseion, ja sie ist hier, wo die Composition am Theseion an Leben und Feuer beträchtlich überboten ist, vielleicht geringer als z. B. die Verwandtschaft der Motive in der Gruppe des Theseus und des Kentauren (West 3) mit der Metope Nr. 3 am Parthenon (Michaelis Taf. 3), diejenige des Kentauren in Platte West 3 mit demjenigen der Parthenonmetope Nr. 5 und der ganzen Composition mit der 8. Gruppe des westlichen Theseionfrieses, einigermaßen noch diejenige des Kentauren und Griechen in Platte West 7 mit der Parthenonmetope Nr. 8; in geradezu auffallender Weise aber erinnert die Theseusplatte im Amazonenkampfe (Süd 22) an die Mittelgruppe des westlichen Parthenongiebels. Das Hauptmotiv der schönen und interessanten Amazonenplatte West 1 kehrt in einem Tischbein'schen Vasengemälde wieder (Tischb. II, 8 der neapol. Ausg.), das sicherlich eben so wenig vom phigalischen Friese abzuleiten ist, wie jener von ihm. Eben so wiederholt sich das Hauptmotiv des seinen Gegner in den Hals beißenden Kentauren der Platte West 8 in einem Vasenbilde des Museums von Neapel (abgeb. Mon. dell' Inst. VI, 38), wenngleich hier der Kentaur nicht auch gleichzeitig hinten ausschlägt. Haben diese Platten also nicht etwa beide die gleiche Quelle, und ist diese nicht wahrscheinlich in athenischen Bildern zu suchen? Ja, wird die Annahme eines gemalten Vorbildes nicht dadurch doppelt wahrscheinlich, daß sich auf der zuletzt erwähnten Platte auch jener malerisch verkürzte liegende Kentaur findet, von dem oben gesprochen worden? Auch die zum Theil schon von Anderen bemerkte (s. Gerhard, Etrusk. Spiegel I, S. 33) Ähnlichkeit gewisser etruskischer Graffiti mit Gruppen des phigalischen Frieses (so z. B. dreier Gruppen auf der Cista Gerh. Etr. Sp. Taf. 10 mit drei Gruppen der Amazonomachie, nämlich in Platte Ost 16, der zweiten Gruppe in Ost 17, und der zweiten von Platte Ost 14) dürften auf ein ähnliches Verhältniß führen; von einander abzuleiten sind diese ähnlichen Compositionen nicht, ihr gemeinsames Vorbild aber ist in Attika, am wahrscheinlichsten in einem Gemälde zu suchen. Wenn dem aber so ist, so muß dies allerdings einerseits den Eindruck von einem attischen Ursprunge der Composition des Frieses von Phigalia

verstärken, andererseits aber entfernt es den Gedanken an einen namhaften Meister als den Urheber, denn ein solcher würde schwerlich so Vieles entlehnt und copirt haben. Aus der Entlehnung aus verschiedenen Vorbildern dürfte endlich auch noch die schon oben hervorgehobene Zusammenhangslosigkeit vieler Platten des Frieses abgeleitet werden können, also aus einem ähnlichen Grunde wie dem, welcher für die Absonderung der einzelnen Gruppen im westlichen Theseionfriese geltend gemacht wurde. Unter diesen Umständen aber wird es fraglich, ob wir überhaupt an einen attischen Künstler als den Componisten zu denken haben, und ob nicht die zum Theil nachgewiesenen attischen Vorbilder genügen, um, wenn einmal unter Einflüssen, die wir nicht mehr nachweisen können, welche aber auf den attischen Architekten zurückzuführen gewiß nicht fern liegt, die Wahl des Gegenstandes feststand, das Attische in der Composition zu erklären, ja müssen sie nicht genügen, wenn man wahrnimmt, daß das Unattische, Derbe, Realistische, Schroffe im phigalischen Friese nicht allein in der Ausführung und in der Formgebung liegt, soweit diese von der bloßen Ausführung abhangt, sondern daß diese Stilelemente sich auf die Composition selbst in ihrem innersten Wesen erstrecken, ja sich mit dem Vortrefflichen und Bewunderungswürdigen dieses Kunstwerks so innig durchdringen, daß es ganz und gar unmöglich ist die Fehler von den Vorzügen zu sondern, jene dem Ausführenden, diese dem Componisten zuzuschreiben? Und somit bleibt in der That nur eine Erklärung übrig: das Kunstwerk ist in Arkadien componirt wie ausgeführt; möglich, daß der arkadische Bildner, dem diese Aufgabe wurde, in den Mythen und Sagen Phigalias und Arkadiens vergeblich nach Gegenständen umschaute, welche sich für seine künstlerischen Zwecke eigneten, möglich, daß er die inneren und äußeren Vorzüge der gewählten Gegenstände für die Zwecke des Heiligthums und diejenigen seiner Darstellung als so bedeutend erkannte, daß er kein Bedenken trug, sie allen übrigen vorzuziehn, ferner möglich, wie schon gesagt, daß der attische Architekt seinen Einfluß auf ihn ausgeübt hat, oder aber, daß der arkadische Bildner sich nicht getraute, eine solche Aufgabe ganz mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm: auf jeden Fall werden sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen am leichtesten erklären, wobei wir das Letztere als unmittelbarer aus den Vorbildern — nicht unwahrscheinlich auch gemalten — geflossen, das Erstere als Zuthat des arkadischen Künstlers oder als Übersetzung in sein Stil- und Formengefühl betrachten mögen [212]). Möglicherweise also würden wir in dem phigalischen Friese eine Anschauung von den Merkmalen einer speciell arkadischen Kunstweise gewinnen, welche an Feinheit hinter der attischen zurückstehend dieselbe an Kräftigkeit und Leidenschaft überbietet.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind außer diesem Friese noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermaßen sichere Erklärung ihres Gegenstandes nicht zu, weshalb nur bemerkt sein mag, daß diese Metopen im Wesentlichen demselben Stile wie der Fries angehören, nur daß sie sorgfältiger und feiner ausgearbeitet sind, als jener [213]).

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen (akrolithen) Tempelstatue, und zwar von ihren fein bearbeiteten Händen und Füßen lassen auf deren Gesammtgestalt keinen Schluß zu, weshalb ihre einfache Erwähnung genügt.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthenes bereits früher Erwähnung geschehn ist, nur die Notiz nachzutragen, daß auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, von deren Gegenständen wir fünf aus einem den delphischen Tempel und seinen plastischen Schmuck theilweise beschreibenden Chorgesange des euripideischen Ion kennen lernen, nämlich 1) Herakles im Kampfe mit der Hydra von Lerna, 2) Bellerophon auf dem geflügelten Pegasos die Chimaera bekämpfend, 3) Athena im Kampfe mit dem Giganten Enkelados, 4) Zeus den Giganten Mimas niederblitzend und 5) Dionysos, der einen dritten Giganten besiegt.

Aus Großgriechenland und Sicilien liegen von zwei Städten Kunstwerke vor, von Selinunt nämlich und von Agragas (Girgenti). Von Selinunt stammen die schon oben (S. 413) erwähnten Metopen, welche ihrem Stile nach der ersten strengen Blüthezeit der Kunst, etwa dem Anfange der 80er Olympiaden angehören[214]). Der Tempel ist derjenige, welcher in Serradifalcos Werke: Antichità della Sicilia und eben so bei Benndorf (Anm. 214) mit E. bezeichnet ist. Als Gegenstände der Metopenreliefe finden wir zuerst in zwei Platten (Serradif. Taf. 30, 31) Gigantenkämpfe, wie an dem ältern Tempel in Selinunt (oben S. 157 f.), am Parthenon (S. 316) und am Heraeon von Argos (S. 408); die erstere Platte ist sehr zerstört, während die andere (Benndorf Taf. 10) in guter Erhaltung den von Athena bekämpften Enkelados zeigt; die dritte Platte desselben Tempels enthält eine Darstellung des auf Artemis' Befehl von seinen Hunden zerfleischten Aktaeon (Benndorf Taf 10, Müller, D. d. a. K. II, 17, 184), endlich sind die vierte und fünfte Platte, welche in Fig. 96 nach Serradifalco Taf. 33 und 34 wiederholt sind (B. Taf. 7 und 8), mit der Darstellung von Zeus' und Heras „heiliger Hochzeit"[215]) und mit Herakles im Amazonenkampfe geschmückt. Die Auffassung des Gegenstandes und die Composition beider Metopen von kräftigem Hochrelief ist lebendig und originell; die Weise, wie Herakles die Amazone gleichsam in allen Bewegungen hemmt, indem er ihren Fuß mit dem Tritte des seinigen festhält und sie durch die phrygische Mütze im Haar packt, die Art, wie dabei der nackte Körper des Helden in größter Ausdehnung entfaltet ist, ist sehr ansprechend, der sinnige und keusche Geist aber, der aus der Behandlung eines immerhin nicht unverfänglichen Gegenstandes in der andern Metope spricht, um ihn für den Schmuck eines Tempels geeignet zu machen, ist überraschend. Die Gluth der Leidenschaft, mit welcher Zeus im Mythus um Hera wirbt, hat der Künstler so weit herabgesetzt, daß er Zeus die Hera nur am Arm ergreifen, mit der Hand den Schleier fortziehn und die entschleierte Schönheit seiner himmlischen Gattin wie in staunende Bewunderung versunken anschauen läßt. Wenn aber hierdurch und durch die passive Haltung der bräutlichen Hera gleichwohl der Kern des Mythus auch für uns noch deutlich ausgedrückt ist, so wird man den Verfertiger dieses Reliefs als einen feinsinnig erfindenden Künstler anzuerkennen haben, während er in der Composition von Härte und Gebundenheit noch nicht frei erscheint. Auffallend ist in dieser Beziehung namentlich die Art, wie die Amazone den Arm mit dem Schilde steif gesenkt hält, offenbar weil für eine andere Zeichnung desselben kein

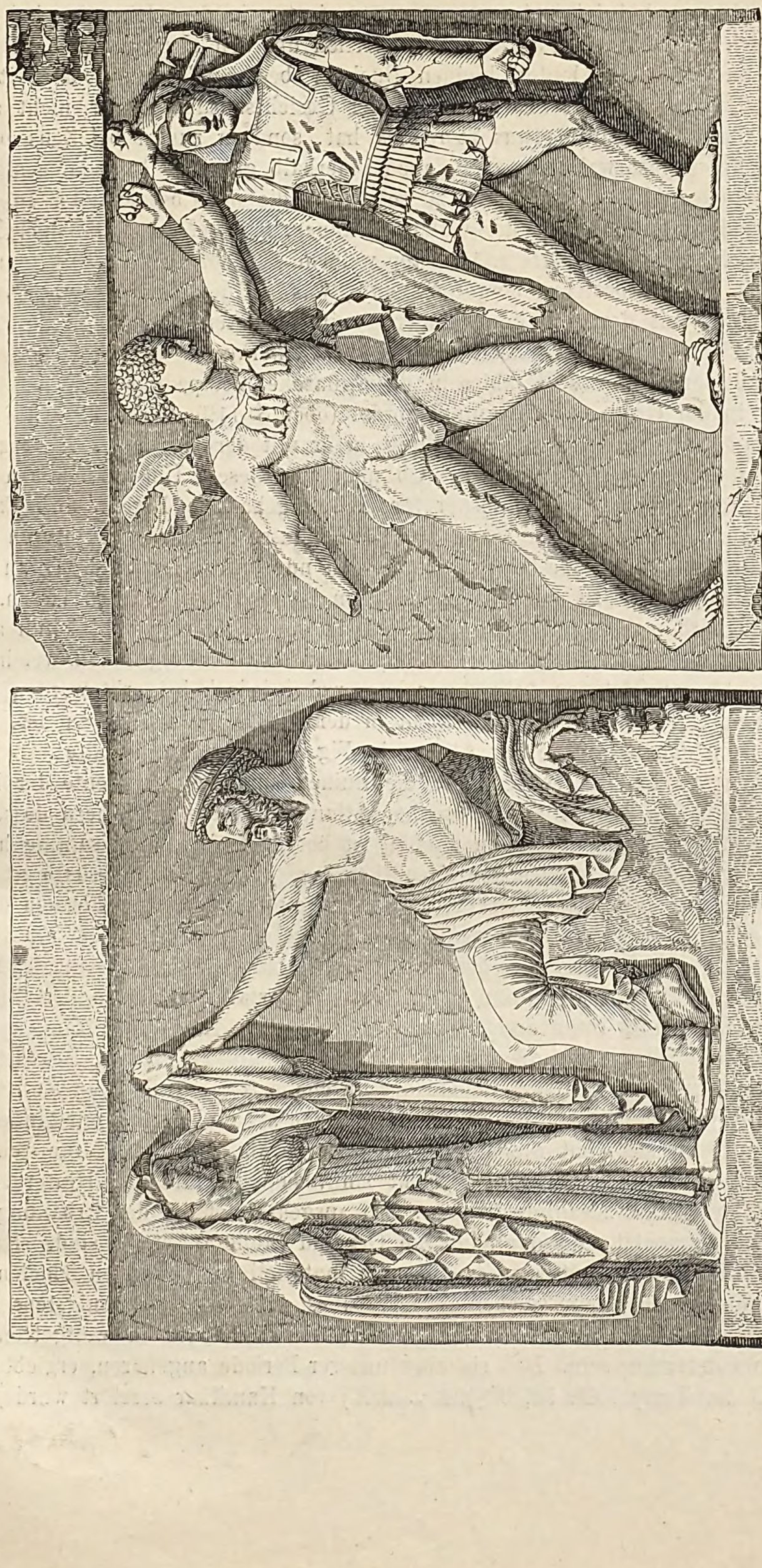


Fig. 96. Zwei der jüngsten Metopen von Selinunt.

Raum war. Alterthümlich ist auch die Behandlung der Gewandung, namentlich bei Hera, aber auch bei der Amazone, am wenigsten in dem Himation bei Zeus, alterthümlich die Bildung des Haares, die zierlich um den Kopf gelegten Flechten des Zeus und die aus lauter kleinen Buckeln bestehende Kurzlockigkeit des Herakles. Dennoch nöthigt uns besonders der Gesichtsausdruck, der nicht allein bei keiner der vier Figuren etwas Störendes hat, sondern zumal bei Zeus bis zu einer lebendigen Naturwahrheit, wenn auch innerhalb gewisser Grenzen, gesteigert ist, diese Reliefe in keine frühere Zeit zu setzen als die oben bezeichnete. In technischer Beziehung ist als Besonderheit zu erwähnen, daß bei den weiblichen Figuren die Gesichter und die Extremitäten von weißem Marmor in den Kalkstein, aus welchem die Reliefe bestehn, eingesetzt sind, was an die Technik der schwarzfigurigen Vasen mit dem bei den Weibern weiß gemalten Nackten erinnert. In Hinsicht auf das Formale verdient die richtige Bemerkung [216]) hervorgehoben zu werden, daß der Kopf des Herakles in der Amazonenmetope mit demjenigen des Harmodios in der Gruppe der Tyrannenmörder (oben S. 119) eine auffallende Ähnlichkeit zeigt, während sich seine Stellung mehr mit derjenigen des Aristogeiton in derselben Gruppe vergleichen läßt. Ob man aus diesem Umstand, neben welchem sich noch einige andere, bisher für attisch gehaltene Eigenthümlichkeiten würden geltend machen lassen, auf attische Einflüsse auf diese Sculpturen wird schließen dürfen [217]), ist eine Frage, welche sich nur unter Heranziehung anderer sicilischer Monumente, zu der hier kein Raum ist, wird entscheiden lassen. Im Allgemeinen wird man attisches Formengefühl in diesen Reliefen wohl kaum anerkennen, sondern in ihnen den natürlichen Gipfel der Entwickelung finden, welche wir sich in den älteren Metopen vollziehn sahen, wobei jedoch bemerkt werden muß, daß die Behandlung der Gewandung nicht in dem Maße fortgeschritten ist, welches man nach dem Gewande der Athena in Fig. 30. b erwarten sollte.

In Akragas handelt es sich um die Ruinen und die Fragmente der Bildwerke des kolossalen Zeustempels. Von den Atlanten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, ist bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und deshalb ist hier über dieselben nur noch zu bemerken, daß man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, als vielmehr auf bewußte Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muß, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in größern Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu erachten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhangen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide an solchen des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Daß sie aber unserer Periode angehören, ergiebt sich daraus, daß der Tempel Ol. 93, 3 (405 v. u. Z.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe

er selbst ganz vollendet war. Als Gegenstände der beiden großartigen Giebelgruppen [218]) nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerken, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefaßten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schließen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwickelung nicht verkennen und beweisen somit, daß ganz Griechenland dieser großen Kunstentwickelung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der großgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen läßt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über den Stil, wie man dies angesichts der von Roß in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platten von ihrem Tünchüberzug zu befreien, aus diesen Reliefen für den Zustand der Sculptur auf den Inseln im Osten nichts geschlossen werden, ja es muß im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten großen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das Ganze in einem raschen Überblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwickelungsstufe der griechischen Kunst bewußt zu werden und ganz besonders um darzulegen, daß und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwickelungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschließt. Über den Anfangspunkt der Epoche bedarf es keines weitern Wortes; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, daß keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und daß es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkt, der im Wesentlichen mit dem Ende des dreißigjährigen sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, daß um diese Zeit zwei Perioden der Entwickelung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich behauptet werden muß, daß die Grenzlinie der ältern und der jüngern Periode hier eben so sichtbar gezogen sei, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so muß doch auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hingedeutet werden. Wenn aber bei diesem Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgegriffen, wenn nicht Thatsachen und Argumente gebraucht werden sollen, für deren Controle die Kenntniß der Einzelheiten nicht vorauszusetzen ist, so gilt es sich auf die Darlegung des Gesammtcharakters der Kunst

derjenigen Epoche zu beschränken, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, daß die maßgebenden Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesammtentwickelung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwickelungen ist, daß diese Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines andern Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkt berührt, eines andern Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Maße fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesammtentwickelung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, wenn sie auch dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiß nicht mit Unrecht, nur in so fern nicht mit Glück in der Wahl des Wortes, als die erhabene Tendenz des Stils dieser Epoche die Schönheit so wenig ausschließt, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwickelung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äußerer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, schwerlich aber mit demselben für die jüngere Periode.

Wenn wir die beiden großen Mittelpunkte alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, daß die größten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Verschiedenheiten der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwickelung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesammtheit aufzufassen haben, so muß es versucht werden die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der ältern Periode den O b j e c t i v i s m u s, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngern den S u b j e c t i v i s m u s.

Der Objectivismus in der Kunst der ältern Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Maße sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten großen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäußerungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten

in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als große, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, daß alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muß. Der Zeus des Phidias, seine Athena, die Hera Polyklets, um nur von diesen, die wir mehr oder weniger genau beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewußtermaßen nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, daß die in dieser Zeit geschaffenen Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und variirenden Darstellungen derselben Gottheiten bestimmen. Deshalb aber konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen oder wenigstens bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäß der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, daß die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Idealbilder zu vollenden blieb der jüngern Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, daß die Entwickelung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines großen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so mußte dies nothwendig zunächst in der allgemeinern Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst mußte zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen, gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der Bewegungen der Seele und der Leidenschaften (πάθη τῆς ψυχῆς) vor der Darstellung von Charaktertypen (ἦθος) wäre ein Sprung der Entwickelung, eine Unmöglichkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Aeschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngern Periode die consequente Fortbildung, die naturgemäße Steigerung des idealen

Objectivismus der ältern, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum spätern Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidias'schen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwickelungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwickelung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklets vor uns; aber was wollte denn auch die Kunst Myrons Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfaßt, Leben und Bewegung in universellster Giltigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngern Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen unten näher zu handeln sein wird; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, die aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexanders und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myrons und Polyklets ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwickelung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so daß wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwickelung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.

Anmerkungen zum dritten Buch.

1) [S. 247.] Vergl. Michaelis, Der Parthenon S. 291 u. S. 316. Über die Baukosten der Propylaeen vergl. neuestens Wilamowitz-Möllendorff in den von Kießling und ihm herausg, „Philolog. Untersuchungen" I. S. 210.

2) [S. 248.] Die wichtigste Litteratur über Phidias' Leben und Werke ist diese: O. Müller, De Phidiae vita et operibus, Gotting. 1827; Preller in der Allg. Encyclopaedie, Sect. III, Bd. 22, S. 165 ff.; Brunn, Künstlergesch. I, S. 157 ff. Das Buch von L. de Ronchaud: Phidias, sa vie et ses ouvrages, Paris 1861 ist eine ziemlich dilettantische Compilation ohne eigenen Werth.

3) [S. 249.] Vergl. E. Petersen in der Archaeolog. Zeitung v. 1867, S. 22 ff.; Sauppe in den Gött. gel. Anzz. von 1867, Nachrichten v. d. kgl. Ges. d. Wiss. Nr. 11; Michaelis, Parthenon S. 38 f. und in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 158 ff; E. Curtius, Griech. Geschichte II⁴, S. 822 und in der Archaeolog. Zeitung von 1877, S. 134 ff.; Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1878, I, S. 460 ff. Für ganz so sicher wie Michaelis

und Brunn kann ich es den Einwendungen von Curtius gegenüber nicht halten, daß das erste Scholion zu Aristophanes' „Frieden" vs. 605 Philochoros' eigene Worte wiedergebe; dem Inhalte nach scheint mir dies aber nicht zweifelhaft. Über den inhaltlich bedenklichsten Punkt, den gewaltsamen Tod des Phidias durch die Eleer, sucht Brunn a. a. O. S. 462 f. dadurch hinwegzuhelfen, daß er die Vermuthung ausspricht, in dem Satze: *καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα λέγεται· τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων* sei das *ὑπὸ Ἠλείων* an eine falsche Stelle gerathen und bei diesem Anlaß mit einer falschen Praeposition verbunden worden; Philochoros möge geschrieben haben: *φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι παρὰ τῶν Ἠλείων τὸ ἄγαλμα λέγεται· τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν.* Allein wenn er sich zur Unterstützung dieser Vermuthung darauf beruft, daß in der theilweisen Wiederholung und Umschreibung des Citates in dem zweiten, aus verschiedenen Notizen zusammengeschweißten Scholion wirklich geschrieben steht: *γενόμενος δὲ εἰς Ἦλιν καὶ ἐργολαβήσας παρὰ τῶν Ἠλείων τὸ ἄγαλμα,* so ist doch vielleicht nicht gehörig gewürdigt, daß auch dies Scholion schließt *καὶ ὑπ' αὐτῶν ἀνῃρέθη.* Denn mag auch der Zusatz *καταγνωσθεὶς ὡς νοσφισάμενος* aus einer andern und schlechtern Quelle stammen, so ist es doch wohl bedenklich dasjenige was Philochoros so wie seine Worte überliefert sind mit dieser zweiten Erzählung Übereinstimmendes berichtet, den gewaltsamen Tod, aus seinem Zeugniß heraus zu erklären. Endlich kann man doch auch, so peinlich das klingen mag, aus der künstlerischen Größe eines Mannes nicht auf seine moralische Integrität schließen. Vergl. auch Wilamowitz in den „Philol. Unters." I, S. 64.

4) [S. 249.] Vergl. Ausgrabungen zu Olympia III, S. 29 ff.

5) [S. 250.] Vergl. E. Curtius in den Gött. gel. Anzz. von 1861. Nachrichten v. d. kgl. Ges. d. Wiss. Nr. 21, S. 369 ff.

6) [S. 251.] Von Michaelis in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Inst. in Athen II, S. 88 ff., dem auch (das. S. 93 f.) die berichtigte Anschauung über die Größe der Athena Areia und des hier in Rede stehenden großen Erzbildes auf der Akropolis von Athen verdankt wird.

7) [S. 251]. Von diesen Münzen finden sich authentische Abbildungen nach Originalen in Michaelis' Parthenon Taf. 15, Nr. 28—31, vgl. auch Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 394. Die anderen Werken entlehnten Abbildungen zweier dieser Münzen in Fig. 45 der 2. Aufl. dieses Buches sind hier nicht wiederholt, weil sie, wie das mit dergleichen durch verschiedene Bücher gehenden Abbildungen zu geschehn pflegt, durch Zusätze (namentlich in Betreff des Schildes) entstellt sind und unter einander die unerklärlichsten, durch die Originale nicht gerechtfertigten Verschiedenheiten zeigen.

8) [S. 252]. Für die Litteratur über die Statue kann hier der Kürze wegen auf Michaelis' „Parthenon" verwiesen worden, wo S. 266 ff. die schriftlichen und monumentalen Zeugnisse, von denen sich auf Taf. 15 die wichtigsten zusammengestellt finden, am vollständigsten gesammelt sind und eine Übersicht über die Geschichte der Restaurationsversuche gegeben ist.

9) [S. 253.] Mit Unrecht behauptet Michaelis, Parthenon S. 275 und ihm folgend E. Petersen, Die Kunst des Phidias am Parthenon und in Olympia S. 337 und 379, desgleichen L. Julius, Üb. d. Agonaltempel d. Gr. S. 9, die Nike sei der Göttin nicht eigentlich zugewandt gewesen, sondern habe sich „in einer Mittelstellung befunden, so daß sie für den Beschauer, der vor dem großen Bilde stand, im Profil erschien". Genau das Gleiche gelte von der Nike auf der Hand des Zeus in Olympia, was von mir verkannt worden sei. Bei einer solchen Profilstellung sei der künstlerische Eindruck gewahrt „und die Nike konnte eben so wohl als linkshin zur Göttin, wie als rechtshin zu den Siegern der Panathenaeen schwebend gedacht werden". Nicht „verkannt" habe ich die angebliche Mittelstellung der Nike bei dem Zeus in Olympia, sondern ich habe mich nur durch den Anschein der Darstellung auf der Münze Fig. 56 a. nicht, wie Michaelis, täuschen lassen, eine solche Mittelstellung anzunehmen, welche ich auch jetzt noch für sinnlos erklären muß, da die Nike in derselben nicht, wie M. sagt, sowohl zu dem Gotte wie zu den Beschauern schwebend „gedacht werden" konnte, was schon an und für sich eine völlig unzulässige Ambiguität sein würde, an welcher auch durch Petersens Ausdruck, „halb zu- halb abgewandt sei sie seines Winkes gewärtig" nicht gebessert wird, sondern da sie als zwischen beiden hinweg, an jenem wie an diesem vorüber fliegend erscheinen würde. Was wir auf der Münze (und ähnlich auf dem Relief bei M. Taf. 15,

Fig. 6) sehn, ist leicht erklärlich. Der Arm des Gottes, auf die Lehne des Thrones gestützt, war nicht grade vorwärts, sondern etwas zur Seite gestreckt, wie sich dies auch bei dem Arme der Statuette Fig 54 wiederholt Denn nur so konnten die Hauptstatuen, ohne von den Niken theilweise gedeckt zu werden, zu freier Ansicht kommen. Die auf der Hand des Gottes stehende und natürlich in der Richtung des Armes, also einigermaßen in der Diagonale der Basis auf sein Haupt zustrebende Nike mußte dem Stempelschneider, welcher die Statue im Profil copirte, so nahezu in der Vorderansicht erscheinen, daß er die thatsächlich vorhandene kleine perspectivische Verschiebung in seiner minutiösen Nachbildung nicht allein füglich unberücksichtigt lassen durfte, sondern daß es ihm fast unmöglich sein mußte, sie wiederzugeben. In der Richtung der Arme der Hauptgottheit, aber ganz positiv nur dieser zugewendet, konnten, ja mußten beide Niken in Athen wie in Olympia von dem in mäßiger Entfernung vor den großen Statuen stehenden Beschauer beinahe im reinen Profil gesehn werden, wie dies Michaelis fordert, nicht in der, wie er mit Recht bemerkt, immer etwas bedenklichen Hinteransicht.

10) [S. 254] Vergl. Michaelis a. a. O. S. 283 f. Nr. 34.

11) [S. 254.] Vergl. Michaelis a. a. O. S. 284 und Taf. 15, Nr. 35.

12) [S. 255.] Über die mehrfach in verschiedenem Sinn erörterte Erzählung, die Athener haben dem Phidias verboten, seinen Namen an der Statue anzubringen und er habe sich damit begnügen müssen, wie Plutarch Pericl. 13 sagt, ἐν τῇ στήλῃ als Urheber genannt zu werden, hat wohl ohne Zweifel Michaelis, Parthenon S. 38 das Richtige gesagt.

13) [S. 255.] So ganz besonders an der schönen Kylix in Berlin, abgeb. in Gerhards Trinkschalen Taf. 10 u. 11, welche auch stilistisch der Kunst des Phidias nicht fern steht. Für die aufrechte Stellung der Figuren möchten die Motive der in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 843 wiederholten Vase (Athena, Artemis, Herakles) zu vergleichen sein.

14) [S. 256.] Das letzte sichere Zeugniß über die Statue stammt etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. Geb. und besagt, daß damals die Christen dieselbe aus dem Parthenon entfernt haben; vergl. Michaelis a. a. O. S. 45 und das Zeugniß selbst S. 270 Nr. 46.

15) [S. 256.] In Betreff des Raubes des Lachares stimmt Michaelis, Parthenon S. 43 f. so ziemlich mit meiner Ansicht überein; denn wenn er es freilich für möglich hält, Lachares habe wirklich auch das Goldgewand der Parthenos gestohlen, dieses sei ihm aber wieder abgejagt worden, so giebt er doch (in der Anm. 153) zu, daß, was ich für ungleich wahrscheinlicher halte, die von L.'s Raube vorkommenden Ausdrücke τὴν Ἀθηνᾶν ἐξέδυσε oder: γυμνὴν ἐποίησε oder τὸν περιαιρετὸν κόσμον ἀποδύσας auf Mißverständniß vielleicht eines Komikers beruhen. Auch in Beziehung auf die Ansicht Schölls (Archaeol. Mitth. aus Griechenland S. 68 in der Anmerkung) über den Zustand, in welchem Pausanias die Statue sah, der ich in der 2. Aufl. dieses Buches I, S. 385, Anm. 9 widersprochen habe, kann ich Michaelis' Übereinstimmung a. a. O. constatiren. Desgleichen über die Unwahrscheinlichkeit der Versetzung nach Constantinopel a. a. O. 45.

16) [S. 256.] Der Versuch Hübners, einen Marmorkopf im Besitze des Herzogs von Alba in Madrid, Nuove Memorie dell' Inst. tav. 3 p. 34 ff. auf die Athena Lemnia des Phidias zurückzuführen, muß als gänzlich verkehrt bezeichnet werden. Vergl. auch Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 271, Nr. 452.

17) [S. 257.] Am allerwenigsten kann hierbei der im Atlas zum Compte-rendu etc. pour l'année 1875, Taf. 6 und 7. 1 photographisch publicirte Marmorkopf der kaiserl. Ermitage in Petersburg in Frage kommen, welchen Stephani im Compte-rendu a. a. O. S. 186 ff. mit großer Heftigkeit als die genaueste Copie des Zeus des Phidias in Anspruch nimmt. Stephani hatte mir, wie er selbst S. 189 f. berichtet, als ich mit der Ausarbeitung meiner Kunstmythologie des Zeus beschäftigt war, eine doppelte photographische Ansicht dieses Kopfes (Vorderansicht und Profil) gesandt, ich aber habe a. a. O. II. (Zeus) S. 601 die Aufnahme dieses Kopfes unter die Zeusbüsten abgelehnt, weil ich den Kopf als Zeus nicht anzuerkennen vermochte, da er mir ganz unverkennbar porträthaft individuelle Züge zu haben schien. Und eben dies ist auch heute noch nach der Publication des Kopfes und trotz aller Heftigkeit der gegen mich gerichteten Stephanischen Declamationen meine ruhige und unerschütterte Überzeugung, ja diese Überzeugung steht bei mir noch fester, als früher, seitdem ich in der Archaeolog. Sammlung in Halle einen Abguß des Kopfes kennen gelernt und studirt habe.

Diese meine Überzeugung, daß es sich um das Porträt eines Menschen, nicht um die Darstellung eines Gottes handelt, gründet sich, abgesehn von den individuellen Zügen besonders im Mund und in dem etwas zurückweichenden Kinn, hauptsächlich darauf, daß in dem Kopf in vortrefflicher Weise der bei einem Individuum so natürliche, bei einem Gott besonders bei Zeus unmögliche Einfluß des herannahenden Alters auf die Formen angedeutet ist, so in den etwas eingesunkenen Schläfen, in der magern Schärfe des Wangenbeins, in der Faltigkeit der Theile um das Auge und die Wangen und weiter darauf, daß die Haare der Brauen deutlich ausgebildet sind, während doch Stephani selbst S. 164 sagt: „Die Haare der Brauen deutete bekanntlich die damalige (zur Zeit des Phidias) Sculptur eben so wenig an wie die Haare der Wimpern" d. h. bei Götterköpfen, denn bei individuellen Köpfen kommen sie, wie die zu dem Westgiebel von Olympia gehörenden alten Weiber zeigen, schon früh vor. Bei Götterköpfen aber hat sie nicht allein die phidias'sche Periode nicht ausgedrückt, sondern das ist in der ganzen antiken Sculptur nicht geschehn. Mag also der petersburger Kopf darstellen wen oder was er wolle, einen Gott und vollends Zeus stellt er nicht dar und daran wird auch durch Stephanis Bannstrahlen nichts geändert.

18) [S. 258.] Die hier in Frage kommenden Münzen mit der ganzen Gestalt des Gottes sind die folgenden. A. im florentiner Münzcabinet (Fig. 56 a.). Die Münze war schon in früherer Zeit bekannt, aber ungenügend abgebildet, sie ist dann durch ungenaue Wiederholungen dieser Abbildung weiter entstellt worden, bis es mir gelang, einen neuen Siegelabdruck von derselben zu nehmen, dessen Ausgüsse den neueren Abbildungen zum Grunde liegen, so der in meinem Aufsatz: kritische Untersuchungen über den Zeus des Phidias in den Symbola philologorum Bonnensium 1866, S. 606, bei Friedlaender in den Berliner Blättern für Münz- Siegel- u. Wappenkunde III, Taf. 30, Nr. 1, in der 2. Aufl. dieses Buches Fig. 48 a., in meiner Kunstmythol. II. (Zeus) Münztafel 2, Nr. 4 und bei Friedlaender in den Monatsberichten der berl. Akad. von 1874, S. 500, Nr. 4, endlich, photographisch im Compte-rendu de la comm. imp. archéol. de St. Pétersb. pour l'année 1876 auf der Tafel zu S. 224 Nr. 2. Andere Abbildungen sind von einer oder der andern der vorgenannten abhängig. Über die älteren Abbildungen und die sich an dieselben anknüpfenden Erörterungen kann ich auf meinen genannten Aufsatz in den Symb. phil. Bonn. verweisen. Diese Münze zeigt die Statue nach links hin profilirt. Mit ihr stimmt B. eine zweite, in Olympia selbst gefundene, aber noch nicht abgebildete überein, s. Sallets Zeitschr. f. Num. VII, S. 110 ff. Ungleich wichtiger ist C. eine dritte, welche der berliner Münzsammlung angehört und abgebildet ist in Friedlaender und v. Sallet, das königl. Münzcabinet, Berl. 1873, Taf. 9, Nr. 640 und bei Friedlaender in den Monatsberichten u. s. w. a. a. O. S. 500, Nr. 5 (Fig. 56 b.). Sie zeigt die Statue in wesentlicher Übereinstimmung mit den Münzen A. u. B., jedoch von der entgegengesetzten Seite aufgenommen und daher rechtshin profilirt. Zu diesen übereinstimmenden Münzen gesellt sich D. eine in mehren Stücken abweichende, welche ebenfalls der berliner Münzsammlung angehört und von Friedlaender in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 34 in Holzschnitt publicirt worden ist. Sie zeigt den Gott fast ganz in der Vorderansicht. Einen ähnlichen Typus zeigt E. eine unter Caracalla geprägte Münze der Imhoof'schen Sammlung in Winterthur, welche im Compte-rendu etc. pour l'année 1876 a. a. O. unter Nr. 3 u. 4 publicirt ist, vergl. Mionnet, Suppl. IV, 182. 61 und Revue numismatique 1852 p. 23, Nr. 28. Im Wesentlichen mit D. übereinstimmend stellt sie den Gott wieder mehr nach linkhin profilirt dar. Auf beiden Münzen D. u. E. ist der Thron ohne Armlehne und auch sonst abweichend von der Gestalt gebildet, welche sich aus Pausanias' Beschreibung sicher ergiebt. — Die Münze F. mit dem Kopfe des Gottes in größerem Maßstabe, welche dem pariser Münzcabinet angehört (Fig. 56 c.), ist abgebildet in den Berliner Blättern für Münz- Siegel- u. Wappenkunde a. a. O. Nr. 2, in der 2. Aufl. dieses Buches Fig. 48 b, in den Berichten der k. sächs. Gesch. d. Wiss. von 1866, Taf. 1, Nr. 1, in meiner Kunstmythol. II. (Zeus) Münztafel I, Nr. 34 und in den Monatsberichten der berl. Akad. a. a. O. S. 500 Nr. 3, außerdem in von einer der genannten abhängigen Zeichnungen.

19) [S. 258.] Ausgenommen Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1875. Allein seine weitläufigen, in dem allbekannten und deshalb einer Charakterisirung nicht mehr bedürfenden Ton vorgetragenen Erörterungen über den Zeus des Phidias kann man getrost auf sich beruhen lassen. Namentlich seine Auslassungen über das Verhältniß der in Anm. 18 unter A. B. C. und D. E. angeführten Münzen zu einander zeigen einen erstaunlichen Grad

von Willkürlichkeit und von Mangel an Verständniß der alten Kunst. Für Niemand außer Stephani ist es zweifelhaft und kann es zweifelhaft sein, daß wir in den erstgenannten drei Münzen die dem Reliefcharakter und der Kleinheit des Münztypus angepaßte, beabsichtigt genaue Copie der Statue und ihres Thrones unter Wahrung von so viel Einzelheiten, wie sich in dem kleinen Maßstabe wiedergeben ließen, besitzen, in den Münzen D. E. dagegen eine freie, dem später gebräuchlichen Typus sitzender Zeusfiguren entsprechende Umarbeitung der phidias'schen Statue. Friedlaender sagt in der Archaeolog. Zeitung a. a. O. zur Erklärung der gegenüber den Münzen A. B. C. veränderten Haltung des linken Armes in der Münze D., in der That der wichtigsten (wenn auch nicht einzigen) Abweichung in der Wiedergabe der Figur: „Der Grund dieser Änderung ist gewiß, daß hier, wo die Figur sich von vorn zeigt, der nach vorn gerichtete Arm in starker Verkürzung hätte dargestellt werden müssen, was im Relief undeutlich und unschön und was in so kleinem Maßstab auszuführen unmöglich wäre." Das ist das sehr verständige Urteil eines Numismatikers, dessen Kunstverständniß Stephani a. a. O. S. 180 u. S. 182 Anm. 1 vergeblich zu bemängeln sucht. Wenn dieser selbst aber behauptet, die Typen der Münzen A. B. C. und des Kopfes der pariser Münze seien von dem Stempelschneider aus Adulation gegen den Kaiser Hadrian (s. S. 174), dessen archaische Liebhaberei bekannt ist, absichtlich und eigenmächtig in den elegant-archaisirenden Stil der Zeit Hadrians übersetzt, so behauptet er damit — ohne alle Beweise und Analogien — etwas in der antiken Münzgeschichte vollkommen Unerhörtes. Und wenn er die stille und einfache Haltung der Figur in den Münzen A. B. C., welche er S. 177 grob karrikirend schildert, gegenüber der anspruchsvollen und prahlerischen Haltung der Figur der Münze D. als des Phidias unwürdig verwirft, so stammt ein solches Urteil genau aus derselben Quelle moderner Unfähigkeit die edle Einfalt und stille Größe der höchsten antiken Kunst aufzufassen und zu würdigen, aus welcher auch die früheren prächtig ausgestatteten und anspruchsvollen und doch so jämmerlich falschen Restaurationen der Parthenos geflossen sind, von denen uns erst seit noch nicht gar langer Zeit die überwältigenden monumentalen Zeugnisse für die wirkliche Gestalt dieser Statue befreit haben. Darüber wäre jedes weitere Wort verloren.

20) [S. 258.] Die sowohl technischen wie aesthetischen Gründe, welche ich in den Symb. phil. Bonn. a. a. O. S. 617 f. (vergl. auch Kunstmythol. II. (Zeus) S. 38 f.) dafür geltend gemacht habe, daß wir das Zeugniß der Münze A. für die Art der Scepterhaltung, welches jetzt durch B. und C. bestätigt und durch die Analogie der Armhaltung bei der Parthenos kräftig unterstützt wird, anzuerkennen haben, sind von Stephani im Compte-rendu etc. a. a. O. nicht einmal erwähnt, geschweige denn erwogen oder gar widerlegt worden. Dessen bedarf es auch nicht; denn nur die „scholastische" Archaeologie hat mit Gründen und Beweisen zu kämpfen, die — andere darf sich genügen lassen, sich auf Intuition zu stützen.

21) [S. 260.] Zu der in meinen „Schriftquellen" S. 125 zu Nr. 7 verzeichneten Litteratur ist von neuerer hauptsächlich noch hinzugekommen die Behandlung von E. Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon u. in Olympia S. 350 ff., welche in den meisten Resultaten mit denjenigen meiner Untersuchungen übereinstimmt, nicht ohne Einiges zu berichtigen und weiter zu führen. Beiläufig sei hier bemerkt, daß wenn Petersen a. a. O. gegen die von Brunn und mir behauptete, durch die Münzen Anm. 18. A.—C. bestätigte Art wie die Statue auf dem Throne gesessen haben muß, Opposition erhebt, ein Blick auf thronende Zeusfiguren in Vasengemälden der besten Zeit wie z. B. die in m. Atlas der Kunstmythol. Taf. I, Nr. 26—30, in Wandgemälden, die auf hellenistische Muster zurückgehn, das. Nr. 39 u. 40, in griechischen Reliefen wie das. Nr. 45, 46, 48, 50 und zahlreichen Münzen wie z. B. in m. Kunstmythol. II, Münztafel II, Nr. 3—14, um von manchen anderen Beispielen analog thronender anderer Figuren zu schweigen, genügt, um zu zeigen, daß er Unrecht hat.

22) [S. 260.] Über die Anordnung dieser Compositionen, welche schon Brunn, Künstlergesch. I, S. 172 nachgewiesen hat und Petersen a. a. O. S. 359 f. wiederholt, kann kein Zweifel sein; ob der Versuch des Letztern, die Bedeutung dieser Bilder in Beziehung auf den Zeus und ihren Zusammenhang unter einander nachzuweisen, a. a. O. S. 361 ff. zu voller Befriedigung gelungen sei, mag dahingestellt bleiben.

23) [S. 260.] Die Art dieser Darstellungen ist zweifelhaft und namentlich die Frage schwer zu beantworten, ob man an ruhig stehende Gestalten mit den für die verschiedenen Kampfarten charakteristischen Attributen zu denken habe, was man sich für die Kämpfe des

Pentathlon: Sprung (Halteren), Diskos und Speerwurf (Akontion), eben so für den Faustkampf (Imantes an den Händen) sehr leicht vorstellen kann und was für den Lauf auch keine sonderlichen Schwierigkeiten bietet, wohl aber für den Ringkampf, welcher durch eine Einzelfigur schwer zu charakterisiren sein möchte; oder ob die Kämpfe selbst veranschaulicht waren, wie Petersen a. a. O. S. 357 f. fordert, was wiederum in andere Schwierigkeiten verwickelt. Pausanias' Ausdruck 5, 11, 3 ist hier besonders dunkel und kurz in einer uns nicht hinlänglich bekannten Sache und nur das Eine dürfte sicher sein, daß es sich bei diesen Figuren um Statuen handelt.

24) [S. 261.] Die *Ἀφροδίτη ἀνιοῦσα ἐκ θαλάσσης* und den *Ἔρως ὑποδεχόμενος αὐτὴν* Pausan. 5, 11, 8) dürfte ein erst vor kurzer Zeit bekannt gewordenes Goldplättchen, abgeb. in der Gazette archéologique 1879, pl. 19, Nr. 2, vergl. das. p. 171 sq., am besten vergegenwärtigen, während Stephanis geläuterter Kunstgeschmack und tiefes antiquarisches Wissen im Compte-rendu etc. pour l'année 1870 S. 51 ff. die phidias'sche aus dem Meer auftauchende Aphrodite in die geöffneten Schalen einer Kamm-Muschel gesteckt hat. Das ist derselbe fein geläuterte Kunstgeschmack, welcher, verbunden mit sittlicher Empfindlichkeit, in langer Auseinandersetzung in demselben Compte-rendu für die Anadyomene des Apelles „wenigstens einige" Gewandung fordert, weil „die vollständige Nacktheit des Motivs der Anadyomene . . . unter allen Umständen eine schamlose" sei. So steht wirklich S. 117 zu lesen mit noch einigen höchst erbaulichen Begründungen. Als ob es etwas an sich Unschuldigeres geben könnte, als die eben aus dem Mutterschoße des Meeres auftauchende, gänzlich sich selbst überlassene Aphrodite, der freilich Stephani einen Eros mit dem Spiegel zugesellt. Unsere modernen Künstler werden gut thun, wenn sie die Schaffung Evas aus Adams Rippe darstellen, weiser und vorsichtiger, als Michel Angelo und Seinesgleichen, für wenigstens einige Bekleidung der Neugeschaffenen, wär's am Ende auch nur ein „proleptisches" Feigenblatt, zu sorgen! — Über die Auswahl der die neugeborene Aphrodite begrüßenden Olympier vergl. Petersen a. a. O. S. 272 f. und Flasch, Zum Parthenonfriese S. 25. Wenn Petersen als die Scene der Darstellung den Olymp betrachtet, so ist das wegen des Auftauchens der Aphrodite aus dem Meere in hohem Grad unwahrscheinlich, trotz der Einrahmung der Darstellung durch Helios und Selene, deren Bedeutung hier, wie in manchen anderen Fällen nichts weniger als klar ist. Und eben deswegen ist weiter Petersens Vorstellung, die Götter seien thronend gebildet gewesen, nicht minder unwahrscheinlich.

25) [S. 262.] Eine vollständige Liste aller dem Phidias beigelegter Werke s. in m. „Schriftquellen" Nr. 633—774.

26) [S. 262.] Über die Gründe, welche dazu geführt haben mögen, die Kolosse von Mte. Cavallo Phidias und Praxiteles beizulegen, s. Bursian im N. Rhein. Mus. X, S. 508.

27) [S. 271.] Sitzungsberichte der k. bayr. Akademie von 1876, I, Hft. 3.

28) [S. 271.] Ebendas. 1877, Bd. I, Hft. 1.

29) [S. 272.] Ebendas. 1878, Bd. I, Hft. 4.

30) [S. 273.] Jede Art der gelegentlich versuchten Verbindung der Statue der Aphrodite von Melos (Venus von Milo) mit diesem Werke des Alkamenes ist vom Übel und kann nur Verwirrung schaffen.

31) [S. 273.] Abgeb. bei Clarac, Musée de sculptures III. 466, 872 (mit Vertauschung der Seiten).

32) [S. 273.] Über diese s. Müllers Handb. § 397. 4 und Denkm. d. a. Kunst II, Nr 882 ff., vgl. noch Archaeol. Ztg. v. 1843, Taf. 8, S. 132 ff. (Marmorbild in Leyden) und Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 72 (eine kleine Bronze). Als genaue Nachbildung des Werkes des Alkamenes kann allerdings keines dieser Monumente gelten; von dem Geiste, der in diesem lebte, giebt vielleicht am ersten eine Ahnung die hinter dem Caféhause der Villa Albani auf dem Gipfel eines dem Hinaustretenden rechts gegenüber liegenden Façadenbaus stehende Herme (Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 719, Nr. 125), so verstoßen auch ihre Köpfe sind.

33) [S. 274]. Diese von Beulé, Les Monnaies d'Athènes p. 262 zu den Abbildungen p. 261 ausgesprochene Ansicht halte ich für vollkommen gerechtfertigt.

34) [S. 274.] Beulé a. a. O. p. 331.

35) [S. 275.] Über die bedeutendste der auf uns gelangten Darstellungen des Hephaestos, eine Büste im Museo Chiaramonti des Vatican, vergl. Brunn, Ann. dell' Inst. von 1863 p. 421 sqq.

zu der Abbildung in den Monum. Vol. VI, tav. 81. Neben Alkamenes kommt für die Ausarbeitung des Hephaestosideales hauptsächlich noch Euphranor in Betracht, s. SQ. Nr. 1800.

36) [S. 275.] Vergl. meine Griech. Kunstmythol. III. (Hera) S. 40 f. und S. 192 Anm. 31.

37) [S. 275.] Von Kekulé in der Archaeol. Zeitung von 1866 S. 169 ff. zu der Abbildung Taf. 209, 1. 2. Hier sind auch die Wiederholungen angegeben und ist die ältere Litteratur verzeichnet.

38) [S. 275.] Vergl. noch Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 288 Nr. 500; über das Pentathlon aber insbesondere die Monographie von E. Pinder, Der Fünfkampf der Hellenen, Berl. 1868, in der auch S. 34 ff. von den künstlerischen Darstellungen von Fünfkämpfern gehandelt wird.

39) [S. 278.] Dieselbe Erklärung spricht O. Müller aus im Handb. d. Archaeol. § 371. 8 und in seinem Artikel: Pallas Athene in der Allg. Encyclopaedie § 42; sodann ist ihr auch Welcker, Griech. Götterlehre I, S. 313 beigetreten, während ihr Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. widerspricht. Vergl. noch m. Griech. Kunstmythol. II. (Zeus) S. 47 mit der Anm. 51.

40) [S. 278.] Siehe Welcker, der epische Cyclus II, S. 130 f. In dem Fragmente 7 der Kyprien (Welcker a. a. O. S. 513) ist der erste Vers mit Schneidewin (Philologus 1849, S. 744) zu lesen: *τοῖς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τρέφε* (nicht *τέκε*) *θαῦμα βροτοῖσιν*.

41) [S. 278.] Siehe Stephani im N. Rhein. Mus. IV. S. 16.

42) [S. 278.] Vergl. auch die Abhandlung von Walz, De Nemesi Graecorum, Tübing. 1852 und Welcker, Griech. Götterl. III, S. 27 ff.

43) [S. 280.] Vergl. Friedlaender in den Berliner Blättern für Münz- Siegel- und Wappenkunde III, Hft. 1, S. 5.

44) [S. 280.] Vergl. m. Griech. Kunstmythol. II. Zeus S. 63.

45) [S. 280.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 151 ff., 165 f., 170 f. über die Giebelgruppen und die Metopen.

46) [S. 286.] Über Giebelgruppencomposition im Allgemeinen vergl. Welcker, Alte Denkm. I, Einleitung, und Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1868 S. 455 ff. Ob dessen Theorie von der „Adler"-Composition sich ohne willkürliche Annahmen wird durchführen lassen, mag dahingestellt bleiben. Die vollständige Übersicht über alle uns bekannten Giebelgruppen und sonstigen Giebelverzierungen s. bei Stark, Niobe u. d. Niobiden S. 314 ff. in der Anmerkung.

47) [S. 288.] Die Sache ist wichtig genug, um hier etwas näher verfolgt zu werden. Wenn man die in der vorigen Anmerkung angeführte Zusammenstellung bei Stark zum Grunde legt, so ergiebt sich in chronologischer Abfolge 1 u. 2 bei den beiden Giebelgruppen von Aegina mit ihren übereinstimmenden Gegenständen und fast identischen Compositionen keinerlei Verschiedenheit in dem Maße der Bewegung. Bei 3. 4 den Giebelgruppen des Parthenon, östlich Geburt der Athena, westlich Athenas und Poseidons Streit um Attika, ist größere Ruhe im Ostgiebel, dessen ganze Mitte uns fehlt, als im Westgiebel, dessen Composition wir in Carreys Zeichnung überblicken können, um so problematischer, als die einzigen drei erhaltenen Figuren des Ostgiebels, welche nicht den, auch im Westgiebel ruhigen Ecken angehören, Iris, Nike und Hephaestos, die allerlebhafteste Bewegung zeigen. In 5. 6 den Giebelgruppen von Delphi, östlich Apollon, Leto, Artemis und die Musen, westlich Dionysos mit den Thyaden ist ein Unterschied größerer Ruhe und Bewegtheit möglich, sogar nicht unwahrscheinlich, wenngleich nicht erweislich, da wir nichts über die Art erfahren, wie die Musen um Apollon und die Thyaden um Dionysos gruppirt waren. 7. 8. Die Giebelgruppen von Olympia sind die hauptsächlichste Stütze der hier bekämpften Lehre und unbestreitbar ein sicheres Beispiel einer sehr ruhigen Composition im Osten: Oinomaos' und Pelops' Wettrennen in der Vorbeitung, und einer höchst bewegten im Westen: Kentaurenkampf auf der Hochzeit des Peirithoos. Die angeblichen Giebelgruppen am Heraeon von Argos, bei Stark Nr. 10. 11 bleiben besser aus dem Spiele, da es mindestens zweifelhaft ist, ob die von Pausanias 2, 17, 3 genannten Gegenstände den Giebeln und nicht vielmehr den Metopen angehörten; handelt es sich um Giebelgruppen, so kann in denselben, östlich Zeusgeburt und Gigantenkampf, westlich Troias Zerstörung, ein Unterschied größerer Ruhe und Bewegtheit in keiner Weise

anerkannt werden. Ganz dasselbe gilt von 9. 10 (bei Stark 17. 18) von denselben beiden Gegenständen in den Giebeln des Zeustempels in Akragas; denn wenn Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1868 S. 461 sagt: „in Akragas war vielleicht weniger der Kampf als der Sieg des Zeus über die Giganten dargestellt, der Triumph seiner Majestät, vor welcher aller Widerstand in den Staub sinkt", so ist das Willkür und widerspricht nicht nur dem Zeugniß des Diodor 13, 82 (ἐν μὲν τῷ πρὸς ἕω μέρει τὴν γιγαντομαχίαν ἐποιήσαντο), sondern allen Darstellungen des Gegenstandes so viele ihrer sind. 11. 12 (bei Stark 15. 16) die beiden skopasischen Giebelgruppen in Tegea, östlich Jagd des kalydonischen Ebers, westlich Kampf des Achilleus und Telephos am Kaïkos, bieten keinen Anhalt, eine ruhigere und eine bewegtere Composition zu unterscheiden. Und wenn 13. 14 (bei Stark 8. 9) die Zwölfkämpfe des Herakles am Herakleion in Theben in die beiden Giebel vertheilt waren, wie das nicht unwahrscheinlich ist, so gilt von ihnen genau dasselbe, wogegen 15. 16 (bei Stark 19. 20) die beiden Giebelgruppen am s. g. Nereïdenmonument in Xanthos, einerseits Apotheose der thronenden Verstorbenen, andererseits Kampfscenen, in der ausgesprochensten Weise eine ruhige und eine bewegte Composition unterscheiden lassen. Der Rest der von Stark gesammelten Monumente ist für das hier in Frage Stehende ohne Bedeutung. Von den hier zusammengestellten Beispielen aber sprechen zwei (Nr. 7. 8 und Nr. 15. 16) für die hier bestrittene Lehre, eines (Nr. 5. 6) kann mit ihr übereingestimmt haben, während der Rest, fünf Monumente (Nr. 1. 2; 3. 4; 9. 10; 11. 12; 13. 14, zu denen das zweifelhafte Beispiel von Argos kommt) sehr bestimmt für das Gegentheil Zeugniß ablegt.

48) [S. 288.] Für alle Fragen, welche den Parthenon angehn, bildet die Grundlage das Werk von A. Michaelis: Der Parthenon, Leipzig 1871 mit einem Atlas von 15 Tafeln, nächst ihm außer einer Reihe von Recensionen die Schrift von E. Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon und in Olympia, Berl. 1873. Einzelschriften werden ihres Ortes angeführt werden.

49) [S. 289.] Vergl. außer Petersen in der Einleitung seines Anm. 48 genannten Werkes Leop. Julius, Üb. d. Agonaltempel der Griechen, München 1874.

50) [S. 290.] Über die Gründungszeit, also auch die mit dem Einweihungsjahr abschließende Bauperiode gehn die Ansichten aus einander. Michaelis Parth. S. 9 hat in Übereinstimmung mit einigen Früheren die Gründung als wahrscheinlich Ol. 81, 3 (454/3) erfolgt angenommen, doch sind von Matz und Schöne (s. Gött. gel. Anzz 1871, S. 1936) sehr triftige Gründe für einen etwas frühern Ansatz geltend gemacht worden und wahrscheinlich nöthigen die von Wilamowitz, „Philolog. Untersuchungen" I, S. 68 ff. vorgetragenen Gründe sogar dazu, denselben bis in die 60er Jahre des 5. Jahrhunderts emporzuschieben, was besonders für die später zu berührende Chronologie des Theseion und ihr Verhältniß zu der des Parthenon von Bedeutung ist.

51) [S. 290.] Vergl. Michaelis a. a. O. S. 336 f. u. S. 339 ff.

52) [S. 292.] Vergl. über diese und ihre Publicationen Michaelis a. a. O. S. 95 ff.; die getreuesten Facsimiles sind in L. de Laborde, Le Parthénon pl. 8 und in dessen Athènes aux 15e, 16e et 17e siècles I. zu p. 128 u. 132.

53) [S. 294.] Über diesen vergl. Michaelis a. a. O. S. 97. Über das Verhältniß dieser Zeichnung zu derjenigen Carreys gehn die Meinungen noch aus einander. Michaelis nahm einen von Carrey verschiedenen Zeichner, einen Laien oder Ingenieur an, welcher um 1686 unter dem Marquis d'Otières gearbeitet hätte; Matz in seiner Recension in den Gött. gel. Anzz. 1871 Stück 49 stimmte dem bei; Brunn in den Sitzungsberichten der münch. Akad. von 1875 desgleichen; Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 296 u. 307 statuirt einen Schüler Carreys ohne Selbständigkeit; Stephani, der ein dringendes Interesse daran hatte, Carreys Zeichnung zu verdächtigen, um seinen eigenen Ansichten Bahn zu machen, dem also ein zweiter Zeuge neben Carrey höchst unbequem war, behauptete im Compte-rendu etc. pour 1872, S. 96 f., die zweite Zeichnung sei auch von Carrey, nur daheim nach der vor dem Original gemachten ersten Zeichnung wiederholt. Dies ist eine kaum mögliche Annahme, vielmehr wird sich ein Jeder, welcher ohne Voreingenommenheit die beiden Zeichnungen unter einander und beide mit den Originalen vergleicht, so weit diese erhalten sind, je länger desto mehr von der Unabhängigkeit beider Zeichnungen von einander überzeugen.

54) [S. 294.] Im Compte-rendu de la commiss. imp. archéol. de St. Pétersb. pour l'année 1872 S. 64 ff.

55) [S. 295.] Vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1879, S. 72 ff. Gegen die ganze abenteuerliche Behauptung Stephanis und seine unmögliche Erklärung der von ihm herausgegebenen kertscher Vase vergl. Petersen in der Archaeolog. Zeitung von 1876 S. 115 und Brunn in den Sitzungsberichten der münch. Akad. von 1876, I, S. 477 ff., welcher in der Erklärung der Vase höchst wahrscheinlich das Richtige getroffen hat.

56) [S. 296.] Seitdem Petersen sein Buch schrieb, ist noch ein kleines Stück vom Halse der Athena gefunden worden, welches über die, auch ohnehin nicht zweifelhafte Wendung ihres Kopfes gegen den Gegner volle Gewißheit giebt. Ein von Poseidon abgewandtes Gesicht der Athena aber ist an sich deswegen unmöglich, weil dadurch bei der heftigen Bewegung der Göttin unausbleiblich der Eindruck hervorgerufen worden wäre, sie fliehe vor dem Gegner.

57) [S. 296.] Sitzungsberichte der münch. Akad. von 1864, II, S. 24 f.

58) [S. 296.] Vergl. L. Schwabe in der Jenaer Litteraturzeitung von 1875, Nr. 11 und Blümner im N. Rhein. Mus. 32, S. 126 f.

59) [S. 300.] Der Fundort des Fragmentes ist freilich zweifelhaft und deswegen seine Zugehörigkeit zum Ostgiebel entweder bestritten oder doch angezweifelt, auch eine Identification desselben mit der Figur neben Poseidons Wagen im Westgiebel versucht worden; allein sowohl dieser Versuch wie jene Zweifel sind von Petersen, Kunst des Pheidias S. 144 mit sehr guten, wie ich glaube entscheidenden Gründen abgewiesen worden.

60) [S. 302.] Vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1880, I, S. 42 ff. u. S. 46 ff.

61) [S. 314.] Vergl. hierüber den schönen Ausspruch des Bildhauers Rietschel in dessen Leben von Oppermann S. 227.

62) [S. 328.] Ersteres thut Christian Petersen, Die Feste der Pallas Athene in Athen und der Fries des Parthenon, Hamburg 1855, vergl. Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857 S. 193 ff., 308 ff., 385 ff.; verwandt, d. h. d. Einheit des Frieses bezweifelnd ist die Ansicht von A. Mommsen, Heortologie S. 116 ff., 177 ff., 188 ff.; die andere Meinung vertrat Bötticher in dem Aufsatze: Über den Parthenon zu Athen und den Zeustempel in Olympia u. s. w. in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen 1852 und 1853, besonders S. 269 ff., 287 ff., vergl. Archaeol. Zeitung 1854 Anz. S. 426 f., 1858 S. 175 f., 181 f., 1859 S. 66 ff., 88 ff.; Philologus XVIII, S. 27 ff.; XIX, S. 70 ff.

63) [S. 330.] In seinen „Bausteinen z. Gesch. der griech. Plastik“ I, S. 167 f.

64) [S. 330.] Sitzungsberichte der münchener Akad. von 1874, II, S. 44 f.

65) [S. 331.] „Zum Parthenonfries“ Würzb. 1877, S. 83 ff.

66) [S. 331.] Zu den von Flasch a.a.O.S. 88 f. beigebrachten, das Verhältniß klarstellenden Analogien ist seitdem als besonders schlagende das in der Archaeolog. Zeitung von 1879 Taf. 4 publicirte Vasengemälde in Berlin gekommen, in welchen Athleten dargestellt sind, welche sich in verschiedener Weise zum Kampfe vorbereiten und in welchem der Jüngling Polyllos (obere Reihe rechts am Ende) sein zusammengelegtes Himation genau so wie der Priester im Parthenonfriese hält, um es auf den Arm seines Sklavenknaben zu legen.

67) [S. 332.] In der Revue archéologique von 1879, Septembre, p. 139 mit pl. 21.

68) [S. 333.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 424.

69) [S. 333.] Vergl. mein genanntes Buch a. a. O. S. 686 f. Anm. 8.

70) [S. 333.] Vergl. mein genanntes Buch a. a. O. S. 688 und s. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1880, Hft. 2.

71) [S. 334.] Vergl. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 262 und Flasch a. a. O. S. 17.

72) [S. 342.] Vergl. hierüber Michaelis S. 205.

73) [S. 343.] Das Beste und in der Hauptsache Entscheidende für die richtige Bezeichnung des Tempels ist in der Doctordissertation von August Schultz: De Theseo, Breslau 1874 geleistet. Nachdem alle anderen für den Tempel vorgeschlagenen Benennungen sich als durchaus haltlos erwiesen hatten, hielt man von manchen Seiten in der neuern Zeit an derjenigen des Herakleion in Melite fest. Allein daß auch diese unmöglich sei, ist von Dittenberger im Hermes IX, S. 385 f. durch den Nachweis dargethan, daß der Hügel, auf welchem der Tempel liegt und der ohne allen Zweifel der *Κολωνὸς ἀγοραῖος* ist, nicht, wie man ange-

nommen hatte, zum Demos Melite gehört, sondern einen selbständigen Demos gebildet hat. Hiernach kann verständiger Weise an der vollen und alleinigen Berechtigung des Theseionnamens für den in Rede stehenden Tempel kein Zweifel mehr sein.

74) [S. 343.] So nach dem ausdrücklichen und bestimmten Zeugniß von L. Julius, Ann. d. Inst. von 1878 p. 203 sq.

75) [S. 343.] So neuestens L. Julius a. a. O. p. 205 sqq. gegenüber den entgegengesetzten Ansichten Anderer, welche angeführt und entwickelt sind in der Schrift von W. Gurlitt, Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen, Wien 1875, S. 57 ff.

76) [S. 343.] Vergl. Gurlitt a. a. O. S. 5; Andere, so neuestens besonders Bötticher, Bericht üb. d. Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahr 1862, Berl. 1863 S. 183 gegen Roß, das Theseion u. der Tempel des Ares in Athen, Halle 1852 S. 10, Note 32 behaupten, der Tempel habe nur eine, und zwar wie die Einen sagen nur eine östliche, nach den Andern nur eine westliche Giebelgruppe gehabt; doch steht dies Letztere wenigstens zum Theil mit Theorien über die Bestimmung des Tempels als desjenigen eines Heros anstatt eines Gottes in Verbindung und wird eben dadurch verdächtig.

77) [S. 347.] Vergl. Gurlitt in der Anm. 75 angeführten Schrift S. 6 und die das. citirten früheren Schriften und Äußerungen.

78) [S. 349.] Dies ist auch das Ergebniß der Erörterungen in der Schrift Gurlitts, welches ich, ohne allen Einzelheiten zuzustimmen, für das unzweifelhaft richtige halte gegenüber den entgegengesetzten Ansichten von Petersen, Die Kunst des Pheidias u. s. w. S. 222 ff.

79) [S. 353.] O. Müllers Erklärung in den Hyperboreisch-röm. Studien herausg. von Gerhard I, S. 276, angenommen und vertheidigt von Schultz, De Theseo (s. Anm. 73) p. 41, als unbedingt richtig erklärt von Wilamowitz in den „Philolog. Untersuchungen“ I, S. 135 f. mit der Anm. 58. Über andere frühere Erklärungen ist bei Schultz a. a. O. von p. 36 an berichtet. Die neueste von Brunn in den Sitzungsberichten der Münch. Akad. von 1874, II, S. 51 ff., so fein und geistreich sie ist, leidet doch auch an einigen von ihm selbst hervorgehobenen und nicht so vollkommen wie er annimmt überwundenen Schwierigkeiten; vergl. auch Gurlitt a. a. O. S. 29—32.

80) [S. 353.] Eine genaue Beschreibung von Figur zu Figur s. b. Lolling in den Gött. gel. Anzz. von 1874, Nachrichten Nr. 2, und bei Schultz a. a. O. p. 19 sqq; manches Einzelne berichtigt Gurlitt a. a. O. S. 22 ff., der sich auch mit bestem Rechte gegen das von Schultz p. 29 aufgestellte Responsionsschema sowie gegen die von Michaelis in den Nuove memorie dell' Inst. p. 206 angenommene strict symmetrische Anordnung der Composition ausspricht.

81) [S. 353.] Vergl. hierüber die genauen Auseinandersetzungen bei Schultz a. a. O. p. 26 sq. Das worauf es besonders ankommt ist, daß zwischen den beiden letzten Figuren die Reste eines grade aufrecht stehenden Stabes erkennbar sind, welche die Zeichnung nicht wiedergiebt. Das ist der Pfahl des Tropaeon, welchen Fig. 29 feststellt, während Fig. 28 wahrscheinlich schon mit dessen Ausschmückung durch ein herbeigebrachtes Waffenstück, einen Helm oder Schild, beginnt.

82) [S. 354.] Die neuerdings mehrfach, so von Lolling a. a. O., Schultz a. a. O. S. 18, ausgesprochene Behauptung, das Gesicht dieser Figur sei nicht zurück auf Athena wie es die Zeichnung zeigt, sondern rechtshin gewendet gewesen, kann ich nach erneuter Prüfung des Abgusses nicht bestätigen, auch scheint ihr die Wendung des Körpers und die Haltung des rechten Armes zu widersprechen.

83) [S. 354.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 236.

84) [S. 357.] Die ganze Karyatidenhalle ist abgeb. b. Stuart Vol. II, ch. 2, pl. 2 u. 16. Drei der Mädchen ruhen auf dem linken, drei auf dem rechten Fuße, je nachdem sie der linken oder der rechten Seite der Halle angehören. Eins derselben scheint durch das venetianische Bombardement umgestürzt worden zu sein, ist aber 1846 ergänzt und wieder aufgestellt, eine zweite lag ebenfalls am Boden und ist 1837 wieder aufgerichtet worden; an der Stelle einer dritten, der im Text abgebildeten, welche durch Lord Elgin nach London gekommen ist, steht jetzt ein Gypsabguß mit eiserner Axe, so daß die Halle so ziemlich wieder in ihrer Ganzheit erscheint.

85) [S. 360.] Nach mehren früheren Publikationen am genauesten mitgetheilt bei R.

Schöne, Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen, Berlin 1872, S. 2 ff. Alle wichtigeren Fragmente des Frieses sind das. Taf. I—IV zusammengestellt.

86) [S. 360.] Dies habe ich selbst in der 2. Auflage dieses Buches in Übereinstimmung mit Bergk in der Ztschr. f. Alterth.-Wiss. von 1845, S. 987 f. und Brunn, Künstlergesch. I, S. 250 angenommen, vgl. indessen Schöne a. a. O. S. 5.

87) [S. 360.] In Betreff der in Figur 80 unter i. abgebildeten Figur einer Frau mit einem erwachsenen Knaben auf den Knien, welcher Gruppe eine zweite in entgegengesetzter Richtung componirte, bei Schöne Fig. 63 entspricht, hat dieser S. 14 bereits das äußerst Mißliche der von Gerhard (Ges. Akad. Abhh. II, S. 345 f. Anm. 63 b) getheilten Ansicht Welckers (Alte Denkm. V, S. 113, Griech. Götterl. II, S. 552) dargethan, daß es sich hier um eine mehrmals wiederholte Darstellung der Demeter mit Iakchos im Schoße handele. Ja man wird diese durch nichts begründete Ansicht auch dann bestimmt als irrig bezeichnen dürfen, wenn man für die fraglichen Gruppen keine andere Deutung zu geben weiß.

88) [S. 363.] Gegen diese, ganz besonders auch in ihren Consequenzen wenig glückliche Annahme Benndorfs (Das Cultusbild der Athena Nike, Wien 1879) hat sich nach den oben. S. 242 Anm. 174 Genannten neuerdings auch Robert in Wilamowitz und Kießlings „Philolog Untersuchungen“ I, S. 184 ff. Anm. 4 mit guten Gründen erklärt.

89) [S. 363.] Gegen die von Roß (Der Tempel der Nike Apteros von Roß, Schaubert und Hansen, Berlin 1839), Beulé (L'Acropole d'Athènes I, p. 262 sqq.) u. A. angenommene kimonische Periode des Tempels hatte sich früher schon Bursian im N. Rhein. Mus. X, S. 511 auf Grund des Stiles der Reliefe ausgesprochen; bestimmte Gründe aus der Beschaffenheit des Südflügels der Propylaeen, an welchem er eine zu Gunsten des erst während der Erbauung der Propylaeen beschlossenen Baues des Niketempels vorgenommene Abänderung der ursprünglich beabsichtigten Gestaltung wahrzunehmen glaubte hat Leop. Julius in den Mittheilungen des deutschen arch. Instituts in Athen I, S. 216 ff. geltend zu machen gesucht, bessere Gründe gegen die Möglichkeit der kimonischen Bauzeit und für das chronologische Verhältniß zum Propylaeenbau hat endlich Robert in den „Philolog. Untersuchungen“ I, S. 173 ff. vorgetragen. Damit darf die Frage einstweilen für erledigt gelten.

90) [S. 363.] Es ist dies in der Hauptsache die Datirung, welche auch Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena Nike, Leipzig 1869, S. 40 vertritt.

91) [S. 364.] Anders scheint diese Platte Kekulé a. a. O. S. 17 aufzufassen, der sie, welche auch Roß als zum Reiterkampfe gehörig ansah, von diesem doch „wesentlich verschieden“ nennt. Ich sehe nicht ein, warum?

92) [S. 365.] In der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857, Nr. 37, S. 289 ff. Der Widerspruch von Friederichs in seinen Bausteinen u. s. w. I, S. 193 kann mich um so weniger an dem Glauben irre machen, daß hier das Richtige getroffen ist, als auch Kekulé a. a. O. S. 39 sagt: „daß die 3 Seiten eine einzige Schlacht darstellen und zwar die von Plataeae, in welcher die Boeoter auf Seiten der Perser fochten, bleibt auch bei der oben (S. 17) vorgeschlagenen Anordnung der Friesplatten wahrscheinlich“, freilich wohl nicht in dem Grade wie bei der hier festgehaltenen Anordnung.

93) [S. 366.] Wie es sich mit dem Schild in der 4. Gruppe von links im obern Streifen des Westfrieses bei Roß Taf. XI verhalte und ob derselbe wirklich als an einem Baumstamm aufgehängt zu gelten habe, ist nicht durchaus klar.

94) [S. 367.] Vergl. Leake, Topographie von Athen, Anhang 15, S. 392, der Übers. von Baiter und Sauppe, Roß a. a. O. S. 13, Gerhard in den Annalen des Instituts für arch. Corr. 13, S. 61 ff. = Ges Abhh. I, S. 199 ff., Jahn in der Jenaer Litt.-Ztg. 1843, S. 1166, Welcker, Alte Denkmäler I, S. 95, Note 19*, Lenormant bei Beulé, L'Acropole etc. 2, S. 238 f. Note 2 und Beulé das. S. 240 f., Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 188 f. Kekulé a. a. O. S. 13 f., der keinen Grund angiebt, warum er Gerhards Deutung vor der von Welcker angeregten den Vorzug giebt.

95) [S. 369.] Vgl. außer dem in Note 89 angeführten Werke von Roß, Schaubert und Hansen Taf. 13 und der Ἐφημ. ἀρχαιολ. v. 1842 u. 1843, Archaeol. Ztg. 1862, Taf. 162, wo einige weitere Fragmente abgebildet sind, für den Gedanken der Composition Roß, Archaeol. Aufss. I, S. 116, Anm. und besonders die genaue Zusammenstellung und Besprechung der Fragmente von Michaelis in der Archaeol. Ztg. a. a. O. S. 249 ff., welcher den von Roß

angeregten Gedanken weiter ausführt und begründet. Die neueste, noch um einige Fragmente bereicherte Zusammenstellung der erhaltenen Reste der Balustrade des Niketempels ist in der in Anm. 90 angeführten Schrift von Kekulé, besonders S. 21 ff. gegeben; allein Einiges von dem hier Vorgetragenen, besonders die Annahme einer zweimaligen Darstellung der Athena macht Schwierigkeiten, welche bisher noch nicht beseitigt sind und die andere, die Göttin sei in dem auf Taf. I. C. abgebildeten Fragmente auf einem Schiffe sitzend dargestellt, kann ich wenigstens nicht bestätigen, da ich dies Schiff weder in der Abbildung noch im Original zu erkennen im Stande gewesen bin. Danach kann ich die S. 40 f. vorgetragene Ansicht von einer Bezüglichkeit der Balustradenreliefe auf Alkibiades' Heimkehr nach seinen Siegen von Abydos, Kyzikos und Byzanz (Ol. 93, 1. 407) sowie von derjenigen der auf dem Schiffe sitzenden Athena auf den Schutz der Göttin in der Seeschlacht von Abydos einstweilen auch noch nicht für gesichert halten.

96) [S. 369.] Die Handlung dieser Figur ist verschieden aufgefaßt worden, indem die Einen annahmen, die Nike befestige, die Andern, sie löse ihre Sandale. Es muß, wie auch im Text geschehen ist, zugegeben werden, daß eine ausreichende Erklärung für das Lösen der Sandale in dem Zusammenhange der hier dargestellten Handlung noch nicht gefunden ist (über die verschiedenen Erklärungsversuche s. Kekulé a. a. O. S. 29), andererseits aber scheint die Stellung und Handlung der Nike selbst den Gedanken an ein Befestigen der Fußbekleidung, zu der man beide Hände braucht, und selbst an das Befestigen eines los gewordenen Bandes (nach Roß und Kekulé) auszuschließen und nur unter der Voraussetzung, die Sandale werde gelöst um abgestreift zu werden, wobei die Göttin sich mit halb aufgespannten Flügeln im Gleichgewicht erhält, klar und gerechtfertigt.

97) [S. 369.] Vergl. Bursian im N. Rhein. Museum X, S. 512.

98) [S. 369.] Roß a. a. O. S. 18, Beulé, L'Acropole etc. 1, S. 260 f., Kekulé a. a. O. S. 40 f. Am weitesten, und ohne Frage zu weit, geht in der Annahme einer verschiedenen Entstehungszeit des Frieses und des Balustradenreliefs Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 38, Note 13, welcher die Balustradenreliefe für Theile der Weihgeschenke hält, die Attalos von Pergamon nach Pausan. 1, 25, 2 auf der Akropolis aufstellte. Daß dieses in alle Wege vollkommen verkehrt sei, braucht jetzt nicht mehr erörtert zu werden, wo es feststeht, daß die attalischen Weihgeschenke Statuengruppen bestimmt bekannten Gegenstandes waren, und da es im höchsten Grade wahrscheinlich, wenn nicht gewiß ist, daß wir eine Reihe von Figuren aus diesen Gruppen besitzen. Hierauf soll seines Ortes zurückgekommen werden.

99) [S. 370.] Zu solchen, wenn auch nicht mit Unwahrscheinlichkeit, so doch nur vermutheten Grabsteinen gehören die vortrefflichen Reliefe in der Villa Albani und im Museo Chiaramonti, welche in der Archaeol. Ztg. v. 1864, S. 14 f. (vgl. Taf. 170) mit einem erweislichen Grabrelief im berliner Museum zusammen von Friederichs besprochen sind. Vgl. auch dessen Bausteine I, S. 195 ff. Auch die in Tivoli gefundene Reliefplatte des britischen Museums (abgeb. in den Specim. of anc. sculpt. I, pl. 14, Müller, Denkm. d. a. Kunst I, 50 und in der ersten Aufl. dieses Buches I, S. 148, Fig. 26), in der man bisher einen Dioskuren erkannte, darf jetzt als Grabstein gelten und scheint ihrem Stil nach in die Frühzeit der ersten Blütheperiode zu gehören.

100) [S. 370.] Über die Vorstellungen auf den attischen Grabsteinen vgl. L. Friedlaender: de operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis, Königsb. 1847, Pervanoglu: Die Grabsteine der alten Griechen nach den in Athen erhaltenen Resten derselben dargestellt, Lpz. 1863 und die Übersicht über die reichhaltige Sammlung des berliner Abgußmuseums bei Friederichs, Bausteine S. 194 ff.

101) [S. 370.] Dieselben sind bisher am vollständigsten gesammelt in R. Schönes Griechischen Reliefs aus athen. Sammlungen s. Anm. 85.

102) [S. 372.] Der Zeitpunkt, vor welchem die Erzgruppe des Lykios sicher gemacht worden ist, ergiebt sich daraus, daß Pausanias 5, 22, 2 angiebt, die Weihinschrift an demselben sei γράμμασιν ἀρχαίοις geschrieben gewesen, was bei einem attischen Künstler nur das voreukleidische Alphabet bezeichnen kann; mit Wahrscheinlichkeit aber dürfen wir aus Pausanias' Ausdruck auf die Schrift vor den Alphabetschwankungen schließen, womit wir in die 80er Oll. hinauf verwiesen werden.

103) [S. 372.] Vergl. Welckers Epischen Cyclus I, S. 212 ff. und II, S. 169 ff.

104) [S. 372.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke S. 415 ff. mit Tafel 22 und Mon. dell' Inst. VI, tav. 5.

105) [S. 373.] Daß die beiden Anführungen des Plinius (34, 79): „puerum sufflantem languidos ignes“ und „puerum suffitorem“ fast gewiß auf ein und dasselbe Werk sich beziehn, hat Brunn K. G. I, S. 259 erwiesen; wenn derselbe jedoch auch den von Pausanias 1, 23, 8 bezeugten Knaben mit dem περιῤῥαντήριον mit der bei Plinius angeführten Statue identificiren will, so kann ich ihm nicht beistimmen; allerdings bedeutet suffitio Wasserbesprengung und Räucherung, aber das περιῤῥαντήριον hat mit Feuer einmal für allemal nichts zu thun, ein Knabe, der ein Weihwasserbecken hielt, konnte nicht zugleich sufflare languidos ignes. Mag man deshalb den puerum suffitorem nach dem doppelten Sinne von suffitio mit dem puer sufflans languidos ignes oder mit dem bei Pausanias erwähnten Knaben identificiren, dieser sufflans languidos ignes und der, von dem Pausanias redet, müssen unbedingt als verschieden betrachtet werden. Denn daß Pausanias ein Räucherbecken, dessen Feuer der Knabe anzublasen schien, für ein Perirrhanterion versehn habe, ist ganz unwahrscheinlich, um so unwahrscheinlicher, als es sich um ein realem Gebrauche dienendes Weihwasserbecken handelt (s. im Text). Wegen einer wenig glücklichen Vermuthung Blümners über den puer sufflans languidos ignes in der Archaeolog. Zeitung von 1870 S. 55 f. genügt es auf Furtwänglers Schriftchen: Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, Berlin 1876, S. 89, Anm. 32 zu verweisen.

106) [S. 373.] Vergl. Michaelis in den Mittheil. des deutschen arch. Inst. in Athen I, S. 294 und was er von früheren Besprechungen anführt.

107) [S. 374.] Vergl. meine antiken Schriftquellen, Anm. zu Nr. 867.

108) [S. 374.] Vergl. gegen die Vermuthung Bergks in der Zeitschrift für d. Alterthumswissenschaft von 1845, S. 969 Roß, Archaeolog. Aufsätze I, S. 192 mit Anm. 22, Brunn, Künstlergesch, I. S. 262, Michaelis, Mitth. des deutschen arch. Inst. in Athen I, S. 292 f.

109) [S. 375.] Vergl. G. Oertel in den „Leipziger Studien“ II. S. 24.

110) [S. 375.] Die londoner Büste ist abgebildet b. Stuart, Antiquities of Athens Vol. II, ch. 5, p. 42 und in den Ancient Marbles in the brit. Museum Vol. II, pl. 32; die vaticanische in Viscontis Iconographie grecque I, 15; beide zusammengestellt in der Archaeolog. Zeitung von 1868 Taf. 2. Die unedirte münchener, deren Bedeutung als Porträt des Perikles Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 125 Note läugnet, ist in Brunns Beschreibung der Glyptothek 2. Aufl. 1870 unter Nr. 157 aufgeführt.

111) [S. 376.] Vergl. Curtius in der Archaeolog. Zeitung von 1860 S. 40 und Conze das. 1868 S. 2 zu den Tafeln 1. u. 2.

112) [S. 377.] Die Litteratur über den „sterbenden Verwundeten“ und den Diïtrephes des Kresilas habe ich in der Anm. zu Nr. 871 meiner „Schriftquellen“ verzeichnet, hinzuzufügen ist nur Michaelis in den Mittheilungen des deutschen Inst. in Athen I, S. 294 f., II, S. 104 f.

113) [S. 377.] Von Georg Oertel in s. Aufsatz: Beiträge zur ältern Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Hellenen in den „Leipziger Studien“ II, S. 24 ff.

114) [S. 378.] Über die erhaltenen Amazonendarstellungen, in denen man Nachbildungen der „Euknemos“ des Strongylion gesucht hat, vergl. Anm. zu Nr. 879 meiner „Schriftquellen“. In der Reihe der „ephesischen“ Amazonenstatuen wird man sie gewiß nicht zu suchen haben, wogegen es wohl möglich wäre, daß man für die von M. Hoffmann vorgeschlagene kleine berittene Amazone von Herculaneum außer den in der That schönen und schön bewegten, dabei sehr ins Auge fallenden Beinen auch noch den Umstand würde geltend machen können, daß es dem als Thierbildner ausgezeichneten Künstler besonders nahe liegen mußte, seine Amazone beritten darzustellen.

115) [S. 378.] Vergl. Wieseler im Texte zu den Denkmälern der alten Kunst II, Nr. 174 b. und was derselbe anführt; auch Klein in den Archaeolog.-epigraph. Mitth. aus Oesterreich IV (1880) S. 13.

116) [S. 379.] W. Klein „Studien zur griech. Künstlergeschichte, I. Die parisch-attische Künstlerschule“ in den Archaeolog.-epigraph. Mitth. aus Österreich IV (1880) S. 1 ff.

117) [S. 379.] Von Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos S. 13 f. Einen Zweifel erregt es, daß nach Plut. Phocion 19 eine Schwester des Bildhauers Kephisodotos, also nach dem hier angenommenen Familienzusammenhang eine Tochter des ältern Praxiteles Phokions erste Gemahlin war. Konnte sie das als geborene Parierin sein? Oder wie wäre Praxiteles zum attischen Bürgerrechte gekommen?

118) [S. 379.] Vergl. über dieselbe und ihre Bedeutung in der Entwickelungsgeschichte des Ideals der eleusinischen Gottheiten auch meine Griech. Kunstmythologie III, S. 425 f. Warum der Iackchos dieser Gruppe nicht der von Cicero in Verr. IV, 60, 135 genannte sein könne (Klein S. 7), vermag ich auch jetzt nicht einzusehn. Die Combination dieser Gruppe mit der angeblichen Coragusa (statt Catagusa) des Praxiteles bei Plin. 34, 69 (Klein a. a. O. Note 7) glaube ich auf Grund meiner Erörterungen über dies Werk a. a. O. S. 433 ff. abweisen zu dürfen.

119) [S. 380.] Vergl. Klein a. a. O. S. 8 ff., dessen Gründe indessen nicht alle stichhaltig sind. So muß man freilich gestehn, daß, wäre die Hera erst nach dem Wiederaufbau Plataeaes durch Alexander Ol. 114 von (dem berühmten) Praxiteles gemacht worden, sie natürlich nicht mit der vor Ol. 94, 2 verfertigten Demetergruppe als Werk eines und desselben Künstlers combinirt werden könnte, wie dies Friederichs (Zeitschr. für d. Alterth. Wiss. von 1856 S. 1 ff.) thut, während chronologisch keineswegs eine Unmöglichkeit vorliegt, sie als eine Arbeit des berühmten Praxiteles zu betrachten, wenn man für diesen nur von dem Datum der Demetergruppe absieht. Denn wenn Plinius 34, 50 die Blüthe des Praxiteles in die 104. Ol. ansetzt, so würde ein nach Ol. 114 gemachtes Werk um vierzig und einige Jahre später fallen; das plinianische Datum aber scheint für dasjenige der Blüthe (anstatt etwa des Beginns) des großen Praxiteles zu früh zu sein, wenn die Blüthe seines Sohnes Kephisodotos nach demselben Plinius 34, 51 in Ol. 121, also 17 Oll. = 68 Jahre später fällt, als diejenige des Vaters. Auch daß die Hera Teleia als ein Werk der ältern Praxiteles durch die mit ihr in demselben Tempel aufgestellte Nympheuomene des Kallimachos beglaubigt werde (Klein S. 11) und daß man in diesen Statuen Praxiteles mit Kallimachos „in Verbindung“ sehe wie in dem Wagenlenker mit Kalamis kann nicht zugestanden werden, da eine sachliche Verbindung zwischen den beiden Herastatuen, aus der ein Synchronismus derselben folgen würde, schwerlich stattfand. Vergl. meine Griech. Kunstmythol. a. a. O. S. 52.

120) [S. 380.] Vergl. meine Griech. Kunstmythol. a. a. O. S. 54 ff.

121) [S. 381.] Über diese vgl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 52 mit der Anmerkung 37.

122) [S. 383.] Die Worte des Pausanias 1, 27, 4 (SQ. Nr. 899), durch welche dieser Figur Erwähnung geschieht: *πρὸς δὲ τῷ ναῷ τῆς Ἀθηνᾶς ἐστι μὲν εὔηρις πρεσβῦτις ὅσον τε πῆχυς μάλιστα, φαμένη διάκονος εἶναι Λυσιμάχη*, sind in ihrer Bedeutung controvers und schwerlich unentstellt überliefert. Nach den beiden neuesten Behandlungen der Stelle von Benndorf in den Mittheil. des deutschen arch. Inst. I, S. 49 f. würde in dem wohl jedenfalls corrupten *εὔηρις* eine Angabe entweder über das Material oder über den Verfertiger stecken oder es wäre ein Wort wie *εὐγήρως* anzunehmen; in die aus der Inschrift selbst entnommenen letzten Worte aber wäre, inhaltlich mit Plinius' Angabe übereinstimmend, einzuschieben *φαμένη [διὰ τεσσάρων καὶ ἑξήκοντα ἐτῶν τῆς Ἀθηνᾶς] διάκονος εἶναι Λυσιμάχη*, wonach die Statue die von Plinius überlieferte der L. selbst sein würde. Dagegen will U. (?) im Philolog. Anzeiger Bd. 8, S. 418 für *εὔηρις ὑπηρέτις* und im letzten Worte *Λυσιμάχῃ* lesen, wie schon Toup und Bekker vorgeschlagen hatten, wonach es sich nicht um die von Plinius erwähnte Statue der Lysimache selbst, sondern um diejenige einer namenlosen Dienerin derselben handeln würde. Man kann nun zugestehn, daß die Einschiebung der von B. vorgeschlagenen Worte kühn („gewaltsam“ wohl kaum) und das geringe Maß der Statue auffallend sei, wenn es sich wirklich um das Bild der Lysimache von Demetrios handelt, ohne deswegen den Vorschlag U.'s wahrscheinlich zu finden.

123) [S. 386.] Abgeb. in der Gazette archéologique I. (1875) pl. 30 V. und in den Monumenti dell' Inst. X, tav. 50, Nr. 4 a. u. b. zu einem Artikel von Michaelis in den Ann. d. Inst. von 1878 p. 5 sqq., in welchem die Statuette p. 25 sq. besprochen und in Übereinstimmung mit E. Curtius in der Archaeolog. Zeitung von 1875 S. 57 ohne Zweifel richtig datirt, mit Recht als Hermes erklärt und auf das Vorbild der Statue Polyklets zurückgeführt wird. Die abweichenden Ansichten Anderer sind bei Michaelis a. a. O. angeführt.

124) [S. 386.] Von G. Löschcke in der Archaeolog. Zeitung von 1878 S. 11 f. Anm. 12.

125) [S. 387.] Vergl.: Die Ausgrabungen am Tempel der Hera unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. L. Roß in Halle, Halle 1855.

126) [S. 387.] Vergl. meine Griechische Kunstmythologie III, S. 44 f., mit den Abbildungen auf Münztafel III, Nr. 1. u. 2. Auf die in diesem meinem Werke niedergelegten Studien über die Hera des Polyklet muß ich mich zur Begründung dessen, was ich hier nur kurz

aussprechen kann, berufen. Wegen der im Texte erwähnten Silbermünzen von Argos s. a. a. O. S. 103 f.

127) [S. 387.] Vergl. Bötticher in der Archaeolog. Zeitung von 1856 S. 169 ff., auch Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1859 S. 131 und meine Kunstmythol. a. a. O. S. 193 Anm. 33.

128) [S. 387.] Vergl. Schriftquellen Nr. 937, Welcker, Griech. Götterl. II, S. 320 f. Note und m. Kunstmythol. a. a. O. S. 43

129) [S. 389.] Dies ist freilich controvers und es kommt in erster Linie auf die Interpunction der Worte bei Plin. N. H. 34, 55 an, ob der Doryphoros vom Kanon unterschieden wird, oder nicht. Interpungirt man wie Thiersch (Epochen S. 357) vorgeschlagen und Brunn (Künstlergesch. I, S. 215) angenommen hat: (Polyclitus) diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum idem et doryphorum viriliter puerum; fecit et quem canona vocant artifices etc., so sind damit gewiß zwei verschiedene Statuen gegeben. Da aber eine Reihe anderer Stellen (s. m. Schriftquellen Nr. 954 ff. und vergl. O. Jahn in N. Rhein. Mus. IX, S. 317) für die Identität stark ins Gewicht zu fallen scheinen, auch jene Interpunction sich weder an sich besonders empfiehlt, noch dem plinianischen Stil mehr als eine andere entspricht, so kann man mit demselben Rechte interpungiren: diadumenum fecit idem et doryphorum viriliter puerum fecit, [et] quem canona vocant, wobei nur die Beseitigung des nach dem fecit gewiß nicht unanfechtbaren et, nicht einmal des fecit et, wie Michaelis Ann. d. Inst. von 1878 p. 10, Note 4 vorschlägt, nöthig ist, um das Zeugniß für die Identität des Doryphoros und Kanon lautend herzustellen.

130) [S. 389.] Die Entdeckung des Doryphoros wird K. Friederichs verdankt, welcher die neapeler Statue zuerst in dem berliner Winckelmannsprogramm von 1863: „Der Doryphoros des Polyklet" für diesen in Anspruch nahm; er fand Zustimmung bei Helbig im Bull. dell' Inst. von 1864 p. 29 sq., Widerspruch bei Petersen in der Archaeolog. Zeitung von 1864 S. 131 f., welcher die Statue für eine in der Restaurationsepoche der ersten Kaiserzeit entstandene selbständige Nachahmung alter Vorbilder hielt und den Doryphoros des Polyklet in einer Statue des brit. Museums suchte. Gegen diesen Widerspruch antwortete Friederichs das. S. 149 f. und begründete seine Ansicht auf's neue in den „Bausteinen" u. s. w. I, S. 118. Gegen Friederichs machte auch Conze in s. Beiträgen zur Gesch. der griech. Plastik, Halle 1869 S. 5 ff. eine Reihe von Einwendungen und glaubte S. 11 in der neapeler Statue und ihren Wiederholungen vielmehr einen attischen Typus erkennen zu sollen, welchen er in dem Doryphoros des Kresilas (oben S. 375) suchte. Während ich selbst in der 2. Auflage dieses Buches (I, S. 344 u. 395 Anm. 108) durch Conzes Bemerkungen unsicher wurde, haben sich Kekulé in den Jahrbb. für Philol. 1869 S. 81 ff., Helbig im Bull. dell' Inst. von 1869 p. 74 sqq. und Benndorf in der Zeitschrift für die österr. Gymnasien von 1869 S. 260 ff. bestimmt für den polykletischen Ursprung des Typus ausgesprochen und hat Schwabe in s. Observationes archaeologicae II, Dorpat 1870 S. 12 besonders den einen Einwand gegen die Zurückführung der neapeler Statue auf Polyklets Doryphoros zum größten Theil entkräftet, welcher sich auf Lukians (de saltatione 75) Ausspruch gründete, der Doryphoros gebe das Musterbild eines Tänzers ab (vergl. auch unten Anm. 133). Endlich hat Michaelis in den Ann. dell'Inst. von 1878 p. 5 sqq. in seiner Abhandlung Tre statue Policletee sämmtliche sowohl auf den Doryphoros wie auf den Diadumenos bezüglichen neueren Entdeckungen und Forschungen zusammenfassend und den auf tav. 49 des X. Bandes der Monumenti inediti dell'Inst. zum ersten Male würdig publicirten Diadumenos von Vaison mit den Wiederholungen desselben Typus (p. 11 sq.) zusammenstellend die Frage im Sinne der Friederichsschen Entdeckung zum Austrage gebracht. Wegen des pompejanischen Fundortes der neapeler Doryphorosstatue vergl. Michaelis a. a O. p. 7 mit dem in der Note 1 Angeführten. Es geht daraus hervor, daß die Statue mehrfach zerbrochen war, daß aber ihre sämmtlichen Stücke aufgefunden worden sind, so daß sie, abgesehn von einem Theile der in Gyps hergestellten Finger der linken Hand keine moderne Restauration erlitten hat.

131) [S. 389.] Abgeb. in den Mittheil. des deutschen archaeol. Inst. in Athen III, Taf. 13.

132) [S. 389.] Die Annahme Schwabes (Observatt. archaeol. II, p. 15), die linke Hand sei modern und der Speer ursprünglich, von der Hand grade aufrecht gehalten, mit seinem Ende auf die Basis hinabgegangen und hier in ein jetzt mit Gyps verschmiertes Loch

eingelassen gewesen, eine Annahme, welche, wenn sie richtig wäre, der Auffassung der Figur als Doryphoros ernstliche Schwierigkeiten machen würde, erweist sich also als irrig. Indessen ist es positiv unrichtig, wenn Knapp bei Michaelis a. a. O. S. 6 Note 1 die Existenz des Loches in Abrede stellt, welches sich selbst an guten Abgüssen noch nachweisen läßt, und natürlich eben so falsch, daß die Basis nicht weit genug vorspringe, um eine so aufgestützte Lanze aufnehmen zu können. Wozu das Loch gedient hat (etwa zur Befestigung der Statue auf der Basis?) will ich nicht entscheiden, vorhanden aber ist es, 0,034 m groß 0,012 m von dem Rande des runden antiken (in einen modernen viereckigen eingelassenen) Plinthos und 0,165 m von der Spitze der grossen Zehe des linken Fußes entfernt. Für die von Schwabe bei der neapeler Statue angenommene Haltung des Speeres, welche für das eine florentiner Exemplar auch E. Petersen (Archaeol. Zeitung 1864 S. 130) vorausgesetzt hatte, könnte eine kleine Bronzecopie des Doryphoros im Besitze des Hrn. Franz v. Pulszky in Pest (Abguß in Leipzig) Zeugniß abzulegen scheinen, dessen linke Hand ganz entschieden nur einen niedergesetzten, nicht einen geschulterten Speer zuläßt. Allein gegen die Haltung der echten antiken Hand der neapolitaner Statue kann auch dies Zeugniß nicht aufkommen.

133) [S. 390.] Hierüber habe ich mich schon 1857 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft Nr. 50 ausführlicher ausgesprochen. Die Sache ist, um uns einen vollen Eindruck polykletischer Kunst zu verschaffen, wichtig genug, um den Wunsch gerechtfertigt erscheinen zu lassen, es möchte einmal mit einem bronzirten Zinkguß oder auch nur mit der Bronzirung eines Gypsabgusses des neapeler Doryphoros das Experiment gemacht werden.

134) [S. 391.] Vergl. O. Jahn in der Archaeolog. Zeitung von 1866 S. 253 f.

135) [S. 391.] Über die beiden Personen, welche uns unter dem Namen Artemon periphoretos bekannt sind, s. d. Note zu Nr. 966 m. Schriftquellen. So eigenthümlich unter den Werken Polyklets sich das Porträt eines Atheners ausnehmen mag, muß ich es dauernd für wahrscheinlicher halten, daß der von Plinius genannte A. der perikleische Ingenieur war, als der aus den anakreontischen Gedichten bekannte Weichling, welchen ich überhaupt nicht als Gegenstand der plastischen Darstellung, am allerwenigsten aber der polykletischen anzuerkennen vermag. Den perikleischen A. zu porträtiren, mag Polyklet eine uns unbekannte persönliche Veranlassung gehabt haben.

136) [S. 392.] Die Litteratur über die s. g. ephesischen Amazonenstatuen s. in meinen Schriftquellen, Anm. zu Nr. 946; hinzuzufügen ist: Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 113 ff. Nr. 93, Klügmann in den Ann. dell'Inst. von 1869 p. 272 sqq., Schlie, Die berliner Amazonenstatue, Schwerin 1871, Kekulé in den Commentationes philol. in hon. Mommseni scriptae, Berl. 1877, p. 481 sqq.

137) [S. 392.] Den von mir in der 2. Aufl. dieses Buches I, S. 346 ausgesprochenen Gedanken, daß sämmtliche erhaltnen Amazonentypen aus einem entwickelt und m. o. w. selbständig fortgebildet sind, hat Kekulé a. a. O. (Anm. 136) zu begründen versucht, doch kann ich ihn nicht mehr für richtig halten.

138) [S. 392.] Auch bei Klügmann Typus I. Die hauptsächlichsten Exemplare sind: 1) Museo Capitolino, Jahn A., Clarac pl. 812 B. 2032. 2) Mus. Chiaram. Jahn C., Clarac pl. 811. 2036. 3) Torlonia, Jahn D., Clarac pl. 812 B. 2032 B. und mehre andere. Bei einer Variante, z. B. 4) Mus. Capitol., Jahn B., Clarac pl. 812 B. 2032 A. und 5) dem Fragment in Wörlitz Jahn G. (Taf. 3) fehlt das Motiv des Hinwegziehens des Gewandes von der verwundeten rechten Seite mit der linken Hand.

139) [S. 392.] Nach Klügmann, Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst, Stuttg. 1875, Vignette zu S. 1.

140) [S. 392.] Diesen Typus ohne Angabe einer Verwundung vertreten 1) die in Fig. 86 b. abgebildete kleine florentiner Bronze, bei welcher nach Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1862, S. 335* beide Arme, der rechte mit der ganzen Schulter und der rechte Fuß ergänzt sind. Ob dies von dem linken Arme mit Recht gesagt ist, mag dahinstehn, sicherlich aber ist die Angabe über den rechten Arm richtig und das ist wichtiger, als die Frage über den linken Arm. 2) Die Marmorstatue Nr. 71 im Braccio nuovo des Mus. Chiaram im Vatican, Clarac pl. 813. 2034, welche sehr stark und ganz falsch nach dem Typus der matteischen Amazone Fig. 86 d. ergänzt ist.

141) [S. 394.] Das maßgebendste Exemplar ist: 1) Lansdowne, Jahn γ, Clarac pl. 833 B.

2032 C. (vergl. Michaelis, Arch. Zeitung von 1862 S. 335*, 1874 S. 38), danach ergänzt 2) Berlin, Mon. dell'Inst. IX. tav. 12, Ann. 1869 p. 272 sqq. (Klügmann) Fig. 86 a. Die unter Helbig's Beirath von Steinhäuser gemachte Ergänzung ist Gegenstand vieler Erörterungen gewesen; es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß sie, was das Exemplar anlangt, mögen auch die Formen hier und da etwas zu kleinlich und zierlich gerathen sein, durchaus das Richtige getroffen hat. Und nur dies konnte die Aufgabe sein, die Forderung das Exemplar des umgearbeiteten Typus auf den vermutheten Urtypus zurückzuführen und ihm gemäß zu restauriren ist in ungewöhnlichem Maß unverständig. 3) Sciarra in Rom, Jahn b., s. Michaelis, Arch. Ztg. von 1863 S. 120*; 4) Oxford, Jahn δ, Clarac pl. 808. 2038 A. vgl. Conze, Arch. Ztg. v. 1864 S. 168*.

142) [S. 394.] Die Exemplare sind bei Jahn unter a. c. d. e. aufgezählt, das bekannteste ist das auch der Fig. 86 d. zum Grunde liegende ehemals Matteische im Vatican, Jahn A. Taf. 4, Clarac pl. 811. 2031. An diesem Exemplar sind beide Arme ergänzt (die auch an keinem andern Exemplar erhalten sind; wegen des trierer Torso, Jahn e., vergl. Bull. d. Inst. von 1864, p. 65) und der Kopf ist nicht zugehörig, sondern stammt von einem Exemplar des 1. Typus, was gleichmäßig von den anderen römischen Exemplaren gilt, s. Klügmann Rh. Mus. 1866, S. 325, Anm. 4.

143) [S. 394.] Nach der unzweifelhaft richtigen Bemerkung von Kekulé in den Anm. 136 angeführten Commentationes und in seinem Katalog des akadem. Kunstmuseums zu Bonn, Bonn 1872, Nr. 300.

144) [S. 399.] Wenn hier nicht auch noch die von Furtwängler in den Mittheilungen des deutschen arch. Inst. in Athen III, Taf. 12 (vgl. S. 293 ff.) publicirte pariser Bronzestatuette eines Pan genannt wird, so eminent polykletischen Charakter sie zeigen mag, und so sehr sie geeignet ist in ihrer mit dem Doryphoros so gut wie identischen Stellung das Kanonische dieser Figur zu erweisen, so geschieht das deshalb, weil wir von einem Pan Polyklets nichts wissen, also wahrscheinlich nur einen in seiner Schule und unter den Einflüssen seines Vorbildes geschaffenen Typus vor uns haben.

145) [S. 399.] Wenn Blümner in einer ausführlichen Auseinandersetzung im Rhein. Mus. 32 (1877) S. 593 ff. dies zu bestreiten sucht, so mag man ihm, wie dies auch Michaelis in den Annali von 1878, p. 28, Note 2 gethan hat, zugestehn, daß die Sache ihre Schwierigkeiten hat, obgleich nicht alle Diejenigen, welche B. erhebt, in der That solche sind. Ganz gewiß aber darf man, wie das ebenfalls schon Michaelis a. a. O. gethan hat, sagen, daß B.'s eigener Erklärungsversuch S. 596 zu den allerunglücklichsten gehört. Denn wenn er Plinius' Worte dahin verstehn will, Polyklets eherne Statuen haben zuerst ohne Stütze auf einem Fuße geruht und man habe zu dem ut uno crure insisterent hinzuzudenken sine fulcro, so hätte er vor allen Dingen, um hier von der Unmöglichkeit zu schweigen, Plinius' Worte sprachlich dahin zu verstehn, nachweisen müssen, daß die vorpolykletischen Erzstatuen eine Stütze, ein fulcrum gehabt haben, was ihm um so weniger gelingen kann, da sich selbst bei den archaischen Statuen aus dem ungleich brüchigern Marmor nirgend eine Spur von einer Stütze findet, welche erst die römische Periode, und zwar ganz besonders bei Marmorcopien von Erzwerken bei ruhig stehenden Figuren eingeführt hat.

146) [S. 399.] Blümner meint a. a. O. S. 594 auch Phidias habe „wohl auch seinen Apollon und Hermes nur mit der Chlamys bekleidet, so daß die Beine völlig unbedeckt waren, dargestellt“ und erinnert dann an die „dreizehn Bronzestatuen“ der delphischen Gruppe, Allein der Apollon (Parnopios, SQ. Nr. 770 f.) ist ein unsicheres, der Hermes (Pronaos in Theben SQ. Nr. 766), ein undatirtes, die delphische Gruppe ein sicheres Jugendwerk des. Meisters, während der Anadumenos in Olympia (SQ. Nr. 757), der hier auch hätte genannt werden können, seiner Spätzeit wenigstens wahrscheinlich angehört. Wenn wir es aber dahingestellt sein lassen müssen, wie die Stellung der Figuren in dem Jugendwerke war, so kann man bei den undatirten und den späten Arbeiten grade so gut wie bei der Parthenos ein Aufnehmen der polykletischen Erfindung statuiren, welches sich auch, wenn die oben (S. 395) besprochene Amazone von Phidias und nicht von Kresilas ist, bei diesem im Wettstreite mit Polyklet geschaffenen Werke zeigt. In dem allen liegt keine Widerlegung der im Text ausgesprochenen Möglichkeit.

147) [S. 400.] Denn daß so gelesen werden müsse, obgleich der Cod. Bamb. das unum

ausgelassen hat, kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen; vergl. Michaelis a. a. O. p. 29 mit der Note 2.

148) [S. 400.] Dies ist der Sinn der in SQ. Nr. 970 u. 971 mitgetheilten Stellen, über welche die das. in der Anm. angeführte Litteratur zu vergleichen ist.

149) [S. 401.] Dies ist nach Jahns Darlegung im N. Rhein. Mus. IX, S. 315 f. der Sinn der Worte Plin. 34, 35: solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.

150) [S. 402.] Vergl. die in den Anmerkungen zu Nr. 967 meiner Schriftquellen zusammengestellten Parallelen.

151) [S. 404.] Über die Chronologie des Antiphanes vgl. Brunns Künstlergesch. I, S. 283 ff., der Ol. 93 und 103 als Anfangs- und Enddaten der Künstlerthätigkeit des A. berechnet hat.

152) [S. 405.] Derjenigen von der Statue des Rhodiers Eukles, die Pausanias 6, 6, 2 (SQ. Nr. 1001) erwähnt und welche in der Archaeolog. Zeitung von 1878 S. 83 f. veröffentlicht und besprochen ist.

153) [S. 405.] Es zeigt sie beide die von mir in meiner Griech. Kunstmyth. III. Münztafel III, Nr. 1 publicirte Bronzemünze, aber über die Art der Gruppirung und der Beziehung der beiden Bilder zu einander erhalten wir dadurch keinen Aufschluß.

154) [S. 405.] Über seine wahrscheinliche Chronologie, seine Heimath und mehre seiner Werke vgl. besonders die Erörterungen von G. Löschcke in der Archaeolog. Zeitung von 1878, S. 10 ff. auf Grund einer von Foucart in der Revue archéol. von 1875, Bd. 29, S. 110 ff. veröffentlichten Inschrift aus Theben, welche die Künstlernamen des (jüngern) Polyklet und des Lysippos vereinigt zeigt. Gegen Löschckes Vermuthung, Polyklet sei aus Theben gebürtig gewesen, hat E. Curtius in der Archaeol. Zeitung des genannten Jahres S. 84 bereits einen Zweifel ausgesprochen, der mir wohl begründet scheint.

155) [S. 405.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie II, S. 51 und das dort Citirte, sowie über sichere und vermuthete erhaltene Darstellungen des Zeus Philios das. S. 228 f. Das mir damals noch unbekannt gewesene athenische Relief bei Schöne, Griech Reliefs aus athen. Sammlungen Taf. 25, Nr. 105 ist eine allerdings sichere aber wenig charakteristische Darstellung des Gottes, welcher wesentlich in der gewöhnlichen Gestalt des Zeus erscheint.

156) [S. 406.] Vergl. für Xenokles Archaeolog. Zeitung von 1878, S. 83 (Inschrift aus Olympia), für Antipatros das. S. 11, Spalte 1.

157) [S. 406.] Vergl. Löschcke in der Archaeolog. Zeitung von 1878, S. 11, Anm. 9 und G. Oertel (Beiträge zur ältern Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Hellenen) in den Leipziger Studien, Leipz. 1879, II. S. 34 ff.

158) [S. 407.] Vergl. Archaeolog. Zeitung von 1879. S. 45 f und S 46 Nr. 222.

159) [S. 407.] Über die Zurückführung dieses Typus auf Daedalos von Sikyon s. die zu m. Schriftquellen Nr. 994 angemerkte Litteratur, der Bernoulli, Aphrodite, Leipz. 1873, S. 323 hinzuzufügen ist, welcher beachtenswerthe, aber doch wohl nicht entscheidende Zweifel gegen die Urheberschaft des sikyonischen Daedalos geltend macht. Über die Ergänzungen an dem vaticanischen Exemplar Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II, zu Nr. 279. Die statuarischen Wiederholungen sind verzeichnet bei Bernoulli a. a. O. S. 314 ff.

160) [S. 408.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie II. (Zeus) S. 322 und das daselbst und in den zugehörigen Anmerkungen Angeführte.

161) [S. 408.] Vergl. Die Ausgrabungen beim Tempel der Hera unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. Roß in Halle, Halle 1855, S. 18 f., auch Bull. d. Inst. 1854, II, p. XIII, und Fleckeisens Jahrbb. für Philol. Bd. 77, S. 109 f.

162) [S. 409.] Vergl. über die früheren Zustände François Lenormant in der Revue archéol. von 1867, p. 116 sqq., wo auch das im Text erwähnte Köpfchen pl. XV abgebildet ist. Ein neuerer Bericht liegt gedruckt noch nicht vor; Milchhöfer beziffert in den Mittheilungen des deutschen arch. Inst. in Athen IV, S. 148, wo er über die durch Stamatakis' Sorge herbeigeführten besseren Zustände berichtet, die Fragmente des Heraion im „Museum der Demarchie" von Argos summarisch mit Nr. 1—480.

163) [S. 410.] Über das Datum vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 233 f. und einen Aufsatz von Rathgeber in der Archaeolog. Zeitung von 1856, S. 244 ff.

164) [S. 411.] Drei bedeutende Künstler, Hypatodoros und Aristogeiton von Theben und Damophon von Messene, welche Brunn, Künstlergeschichte I, S. 293 ff. und S. 287 ff., als in

diese Periode gehörend behandelt, fallen chronologisch der folgenden zu, und da dieselben mit den Schulen dieser Zeit in keinem sichtbaren oder verbürgten Zusammenhange stehn, wie der jüngere Polyklet oder wie Antiphanes mit der Schule Polyklets, so haben wir weder Recht noch Veranlassung sie zu dieser Periode zu ziehn. Stellt sich in ihren Werken das Grundprincip der Periode dar, von der wir jetzt handeln, so ist dies Conserviren des Geistes einer ältern Entwickelung in einer im Übrigen andere Bahnen betretenden jüngern Zeit eine Thatsache, deren ganze Bedeutsamkeit wir sorgfältig zu wahren haben, anstatt dieselbe durch eine Behandlung wie die Brunns zu verwischen.

165) [S. 412.] Die beste Übersicht über Kunstwerke in Arkadien bietet der Reisebericht Milchhöfers in den Mittheilungen des deutschen arch. Inst. in Athen IV, S. 127 ff., wo die Berichte und Notizen früherer Reisenden angezogen sind.

166) [S. 412.] Abgeb. b. Stuart u. Revett, Antiquities of Athens III, ch 9, pl. 1 u. 6 ff. vgl. Urlichs, Skopas' Leben und Werke S. 4.

167) [S. 413.] Vergl. vorzüglich Schubring in der Archaeolog. Zeitung von 1877, S. 59 ff. und die das. zu Anfang angeführte ältere Litteratur, zu der ich nur noch meinen Aufsatz in Westermanns Ill. Deutschen Monatsheften von 1879, IV. Folge, Bd. II, 7, S. 53 ff. zu fügen habe.

168) [S. 414.] Im Original: *Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ ‖ Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶμ πολεμίων ‖ Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος ‖ καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα.* S. Ausgrabungen zu Olympia I. Taf. 22.

169) [S. 415.] Die eine Zeit lang von mehren Seiten gehegte Ansicht, mit den in der Paeoniosinschrift genannten Akroteria seien die Giebelgruppen des Zeustempels gemeint, darf man als durch die Bemerkungen von Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1876. S. 169 f. beseitigt bezeichnen; vergl. auch Schubring a. a. O. S. 64 f. Gemeint ist mit diesem „Firstschmuck“ die vergoldete Nike nebst den Lebetes auf der Spitze und den Flügelenden des Daches, welche Pausan. 8, 10, 4 nennt. Wegen des das. angeführten Schildes mit der lakedaemonischen Inschrift vgl. Michaelis a. a. O. Anm. 25 und Schubring a. a. O. S. 66.

170) [S. 415.] Die beiden Restaurationszeichnungen, welche bisher von der Statue vorliegen, die berliner in den Ausgrabungen zu Olympia II, Taf. 34 und die meinige in den Westermann'schen Monatsheften a. a. O. S. 65 und 69 sind vor den letzten Funden gemacht worden und daher beide in entscheidenden Punkten unrichtig. Eine verbesserte Restaurationszeichnung wird wohl zweckmäßiger Weise noch etwas hinausgeschoben werden müssen.

171) [S. 415.] Abgeb. in den Mon. dell'Inst. Vol. X, tav. 11 und 12; vergl. besonders Fig. I. II. IV.

172) [S. 415.] So von G. Hirschfeld in seinem Aufsatz über Olympia in der Deutschen Rundschau von 1878, IV, S. 318 und so wieder von Newton in seinen Essays on art and archaeology, London 1880, p. 353.

173) [S. 420.] Für ganz unmöglich halte ich die gesprächsweise von einem bedeutenden Gelehrten, den hier zu nennen ich nicht das Recht habe, gegen mich geäußerte Ansicht, Pausanias habe seine Angabe von der Urheberschaft des Paeonios für die östliche Giebelgruppe aus der Nikeinschrift des Künstlers geschöpft, in welcher er die Worte *καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐνίκα* eben so mißverstanden und auf die Giebelgruppe bezogen habe, wie das eine Zeit lang von einigen neueren Gelehrten geschehn ist, bis Michaelis (s. Anm. 169) dem Mißverständniß ein Ende gemacht hat. Und weiter, das von Pausanias 5, 10, 8 über Alkamenes gefällte Urteil, er sei *ἀνὴρ ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκάμενος σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων*, gehe auf eben die Paeoniosinschrift und auf die Angabe von Paeonios' Sieg in Betreff der Akroteria zurück. Deshalb habe Pausanias dem Paeonios den Façadengiebel, dem besiegten und gegen ihn *δευτερεῖα ἐνεγκάμενος* Alkamenes den Hintergiebel beigelegt. Je unzweifelhafter die Erklärung von *ἀκρωτήρια* durch Giebelgruppen verkehrt ist, desto unglaublicher ist es, daß ein Mann auf dieselbe verfallen wäre, für welchen Griechisch keine erlernte Sprache war, und desto wahrscheinlicher, daß das über Alkamenes ausgesprochene Urteil sich auf dessen Verhältniß zu dem unmittelbar vorher als Zeitgenossen genannten Phidias und nicht auf den angeblichen Sieger Paeonios beziehe.

174) [S. 420.] Das monumentale Material liegt in den bisher publicirten 4 Heften der Ausgrabungen zu Olympia 1876—1880 vor, leider in einer den wissenschaftlichen Gebrauch

besonders dadurch erschwerenden Form, daß versäumt worden ist, bei der photographischen Wiedergabe der einzelnen Figuren den gleichen Maßstab festzuhalten.

175) [S. 420.] Zusammengestellt bei Treu in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 175, Anm. 1.

176) [S. 420.] Vergl. außer den Berichten von Treu im Feuilleton der Nationalzeitung von 1876, Nr. 391, 401, 430 und von Milchhöfer in: Im neuen Reich 1876, II, S. 481 ff., Treu in der Archaeolog. Zeitung v. 1876, S. 174 ff. mit Tafel 13 und Urlichs in seinen Bemerkungen üb. den olymp. Tempel und s. Bildwerke, Würzburg (Anfang) 1877, mit einer Tafel.

177) [S. 421.] Vergl. Archaeolog. Zeitung von 1880, S. 114 f.

178) [S. 421.] Dieser Ausdruck des Pausanias (*Διὸς δὲ ἀγάλματος κατὰ μέσον πεποιημένον μάλιστα τὸν ἀετόν*) hatte wie Brunn (Künstlergesch. I, S. 245) und Ritschl (Kleine Schriften I, S. 810) und Andere, so auch mich (in der 1. und 2. Aufl. dieses Werkes und Griech. Kunstmyth II, S. 49) veranlaßt anzunehmen, dieser Zeus sei, um ihn als Bild von den lebenden Personen zu unterscheiden, wie dies in zahlreichen anderen Fällen geschehn ist, in einem von dem Reste der Gruppe verschiedenen, archaischen Stile gearbeitet gewesen. Das ist nun durch das Monument selbst als unrichtig und der Ausdruck des Pausanias (wie nicht minder das *κατὰ μέσον μάλιστα τὸν ἀετόν* als ungerechtfertigt erwiesen, wenn er auch so mag erklärt werden können wie im Text S. 423 versucht worden ist; es kann aber nicht zugestanden werden, daß diejenigen, welche (wie Welcker, Alte Denkm. I, S. 180 f. u. A.) vor dem Bekanntwerden des Monumentes behauptet haben, es sei Zeus selbst, nicht sein Bild dargestellt gewesen, damit kritisch mehr Recht gehabt haben, als wir Anderen, die wir thatsächlich im Irrthum waren.

179) [S. 421.] Über diese Worte vergl. Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 162 ff. mit dem jetzt als richtig erwiesenen Ergebniß S. 168, daß auch in diesem wie in fast allen analogen Fällen Pausanias die Seiten vom Beschauer aus bezeichnet. Die nahe liegende Möglichkeit, daß bei einer Figur als Mittelpunkt der Ortsbestimmung, deren rechte und linke Seite als das Maßgebende betrachtet worden sei, hat in Verbindung mit der Gestaltung der Figuren mehre Forscher dahin bestimmt, den Oinomaos und seine Partei zur rechten Hand des Zeus (links vom Beschauer) aufzustellen und einen Irrthum des Pausanias in Betreff der Namen der Flüsse (oder der Hauptpersonen Oinomaos und Pelops) anzunehmen. Auch dies ist als irrig, aber freilich erst durch die neuesten Funde (s. Anm. 177) erwiesen. Bemerkt möge werden, daß mehre der besseren Handschriften des Pausanias die Worte *τοῦ Διός* nicht haben, welche denn auch in den Ausgaben von Clavier und Siebelis fehlen, bei Facius in [] stehn, während sie die neuesten Ausgaben in den Text aufgenommen haben.

180) [S. 421.] Am ausführlichsten berichten ihn Diod. Sicul. IV, 73 und der Scholiast zu Apollon. Rhod. Arg. I, 753, den Hauptzügen nach in Übereinstimmung mit älterer litterarischer und künstlerischer Überlieferung. Genaueres s. b. Papasliotis in der Archaeolog. Zeitung von 1853, S. 38 ff. und in Ritschls Kleinen Schriften I, S. 795 ff., auch Preller, Griech. Mythol. II², S. 384 ff.

181) [S. 424.] Die Wendung der Pferde nach außen vertrat in älterer Zeit Völkel, Üb. den Tempel und d. Statue des Jupiter in Olympia S. 83, neuerdings Robert in der Archaeolog. Zeitung von 1878, S. 31. Scheinbar dafür könnte man geltend machen, daß Pausanias, welcher sagt, Myrtilos sitze vor den Pferden, fortfährt: *μετὰ δὲ αὐτόν εἰσιν ἄνδρες δύο* nicht *μετ' αὐτούς*, den Pferden nämlich, welche, wenn man dieselben nach innen wendet, zwischen den Myrtilos und die angeblichen zwei Männer zu stehn kommen. Doch wird das nur so zu erklären sein, daß der Perieget sich mit seiner Aufzählung an die menschlichen Figuren allein hält, was sich ja sehr wohl denken läßt, und sicher ist, daß durch eine Umkehrung der Pferde mehr verloren als gewonnen wird.

182) [S. 424.] Es steht mir nicht zu, weder auf diesem noch auf einem andern Punkte, die scharfsinnigen und schlagenden Argumente Treus für die von ihm bewirkte Neuordnung der östlichen Giebelgruppe hier vorzutragen, da er ohne Zweifel selbst über die Sache das Wort nehmen wird. Ich kann nur sagen, daß er mich in gemeinsam gepflogenen gründlichen Erörterungen von der Richtigkeit seiner Aufstellung vollkommen überzeugt hat.

183) [S. 426.] Der einmal, wenn auch nur frageweise, bei Brunn, Die Sculpturen von Olympia II, S. 444 aufgetauchte Vorschlag, dies Mädchen aus der östlichen Giebelgruppe

ganz zu entfernen und in die westliche aufzunehmen, erscheint, wie die Thatsachen jetzt liegen, als vollkommen unmöglich. Dies im Einzelnen nachzuweisen ist überflüssig.

184) [S. 427.] Die linke Hand, welche man bis in die neueste Zeit dem knienden C. zuschrieb (s. Ausgrabungen zu Olympia I, Taf. 12), ist jetzt von Treu mit völliger Sicherheit als diejenige des Oinomaos erwiesen worden.

185) [S. 429.] Eine vortreffliche und unzweifelhaft richtige Restaurationszeichnung von J. Ehrentraut ist in der Illustrirten Zeitung Nr. 1857 vom 1. Februar 1879 mitgetheilt.

186) [S. 430.] So Treu in den Ausgrabungen zu Olympia III, S. 22: „Sie allein von sämmtlichen Giebelfiguren sind aus pentelischem Marmor; alles übrige ist parischer Stein".

187) [S. 430.] Vergl. Furtwängler in den Mittheilungen des deutschen archaeologischen Instituts in Athen von 1880, S. 41.

188) [S. 430.] Vergl. die genaueren Erörterungen von Treu a. a. O., S. 21.

189) [S. 433.] So besonders O. Müller, der freilich in seinen Argumentationen mehrfach geschwankt hat, Orchomenos und die Minyer 1820, S. 374, Dorier II^2, S. 486, De Phidiae vita et operib. p. 25, Handbuch d. Archäol. ^{3} § 109, II, 9, E. Curtius, Peloponnes II, S. 54, Bursian, De tempore quo templum Jovis Olympiae conditum sit, Jena 1872.

190) [S. 433.] Früher schon Urlichs in den Verhandlungen der Philologenversammlung in Halle 1867, S. 70 ff., vergl. dessen Bemerkungen üb. den olymp. Zeustempel u. s. Bildwerke, Würzburg 1877; neuestens Furtwängler, Die Bronzefunde aus Olympia, Abhh. der berliner Akad. 1879, S. 4 f., Archaeolog. Zeitung von 1879, S. 44 und 151.

191) [S. 436.] Siehe Treu in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 179.

192) [S. 437.] Otto Jahn in seinem Aufsatze: Die hellenische Kunst, Greifsw. 1846, S. 25 (umgearb. in: Populäre Aufsätze S. 117 ff.) und ihm folgend Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, S. 57.

193) [S. 437.] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Düsseld. 1843, II, S. 326.

194) [S. 439.] Vergl. noch neuestens Lübke in der Augsb. Allg. Zeitung von 1880, Nr. 132, Beilage S. 1922: „So viel darf ich auch hier nicht verschweigen, daß die Giebelfelder des Zeustempels mir wieder denselben Eindruck gemacht haben wie vor drei Jahren, daß nämlich die Ausführung durchweg weit hinter der Erfindung zurück bleibt und daß wir danach gezwungen sind, anzunehmen, die Skizzen des Paeonios und Alkamenes seien von mittelmäßigen, zum Theil sogar von handwerklich geringen Marmorarbeitern ausgeführt worden."

195) [S. 439.] Diese Gleichartigkeit wird besonders scharf dadurch belegt, daß Brunn, D. Sculpt. v. Ol., II, S. 444, wie schon in Anm. 183 erwähnt wurde, das kniende Mädchen O. des Ostgiebels dem Westgiebel zuschreiben wollte, indem er sagt: „Bei der Gewandung der „knienden Frau" (Westgiebel E.) liegt eine Vergleichung mit dem an der Ostseite gefundenen „hockenden Mädchen" (O.) nahe, wenn nicht vielleicht zu nahe, indem es sich hier viel mehr um Gleichheit, als um bloße Verwandtschaft des Stils zu handeln scheint." Vergl. weiter was S. 448 in Betreff des s. g. „Theseus" (Westg. E) und des Lapithen (T.) und ihre enge Verwandtschaft mit dem Ostgiebel und ebenso was S. 449 in Betreff der Ortsnymphe (Westg. A.) und des Kladeos (Ostg. P) gesagt ist, um die Beispiele nicht unnöthig zu häufen, welche sich bei jeder genauen Durchsicht selbst nur der photographischen Publication ergeben.

196) [S. 439.] Hauptsächlich von Brunn a. a. O., der jedoch, indem er z. B. S. 444 bei der Vergleichung des Gewandes des Alpheios (Ostg. A.) und der Ortsnymphe (Westg. A.) und indem er die große Ähnlichkeit hervorhebt, dennoch meint, „die ausführende Hand sei eine andere und von einem anderen Empfinden geleitet, im Westgiebel sei jede Falte feiner, schärfer, nach dem griechischen Ausdruck *εἰς τὸ λεπτότερον ἐξειργασμένη*". Die Verschiedenheit, soweit sie überhaupt vorhanden ist, erklärt sich viel einfacher daraus, daß es sich im Ostgiebel um etwas derbern und dickern, im Westgiebel um etwas feinern und dünnern Stoff des Männer- und Frauengewandes handelt. Ähnlich geringfügig und auf denselben Grund zurückzuführen sind die S. 446 betonten Verschiedenheiten im Gewande des knienden Wagenlenkers (Ostg. C.) und des „hockenden Mädchens" (Westg. E.) und diejenigen, welche in der allgemeinen Vergleichung S. 447 (Gewandung) und S. 448 (Nacktes und Extremitäten) geltend gemacht werden.

197) [S. 439.] Hierfür giebt es für Jeden, welcher nicht in der Lage ist, das Monument selbst zu prüfen und sich aus ihm ein Urteil zu bilden, wohl keinen bündigern Beweis als das Folgende. Brunn, welcher in seinem ersten Aufsatz über die Sculpturen von Olympia S. 13 ff. darauf ausgeht, die Verschiedenheit der Ost- und Westmetopen nachzuweisen, wobei er ganz besonders die Gegensätzlichkeit der Hesperide in der Atlasmetope und der „Nymphe" („Athena") in der Stymphalidenmetope betont, sagt S. 16: „Wer aber an der Hesperide nur einen individuellen Stil erkennen möchte, dem bieten die Ausgrabungen von Olympia sofort noch weiteres Material zu belehrenden Vergleichungen. Unter ihnen befindet sich ein überlebensgroßer, der Hestia Giustiniani künstlerisch verwandter Torso (Ausgrab. I, 7 der 2. Ausgabe), in dem man allgemein ein Werk peloponnesischer Kunst erkannt hat. Wir dürfen nun unbedenklich die Gleichung aufstellen, daß sich die Hesperide zu diesem Torso verhält, wie die „Nymphe" zu dem knienden Stallknecht aus dem [Ost-] Giebel". Nun ist aber dieser der Hestia Giustiniani verwandte Torso nichts Anderes als die seitdem wesentlich vervollständigte Hippodameia aus dem Ostgiebel, sie gehört also mit jenem Stallknecht einer und derselben Giebelgruppe an.

198) [S 439.] Eine eingeborene eleïsche Arbeiterschaft für die Giebelgruppen nahmen auch an Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 171, Treu das. S. 186, Curtius (ungenannt), Die Abgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. Ein Leitfaden für die Ausstellung in der Dombaustätte. Berl. 1878, S. 11, Newton, Essays on art and archeology, London 1880, p. 363 sq.

199) [S. 440.] Es wiederholt ihn Newton a. a. O.: „the sculptures in the pediments not only fail to present such marked difference in execution as to lead us to consider them works of different schools, but, on the contrary, they show on comparison a strong family likeness, such as would ensue if both compositions were carved by the same local school of sculptors working from designs furnished by Paeonios and Alkamenes.

200) [S. 441.] Von Curtius in dem Anm. 198 angeführten Schriftchen, S. 10.

201) [S. 441.] Abgebildet sind die nach Paris gekommenen Fragmente dieser Reliefe vollständig im 1. Bande des großen Werkes der Expédition scientifique de la Morée pl. 74—78, vergl. auch Clarac, Musée des sculptures vol. 2, pl. 195 B, und für die wichtigsten Stücke Müllers Denkmäler d. a. Kunst 1, Taf. 30. Die eindringlichste Besprechung derselben ist von Welcker im Rhein. Mus. 1833, S. 503 ff. und hinter seinem Katalog des Gypsmuseums in Bonn, 2. Ausg., S. 151 ff. Vgl. auch Friederichs, Bausteine I, S. 130 ff., wo einige nicht unwesentliche Irrthümer Welckers berichtigt sind.

202) [S. 441.] Im Texte des Pausanias sind nur 11 Kämpfe, unter Auslassung des Kerberos an der Ostseite aufgezählt, was jedoch nur entweder auf Flüchtigkeit des Schriftstellers oder auf einer Zerrüttung seines Textes beruht.

203) [S. 441.] Dies ist schon von Welcker a. a. O. mit Recht angenommen worden und von mir in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1869, S. 135 ff., sowie von Bursian im Litt. Centralblatt von 1869, S. 94 f. gegen Friederichs entgegengesetzte Ansicht a. a. O. S. 133 näher begründet; jetzt ist es durch die Ausgrabungen vollkommen bestätigt, über deren Ergebnisse im 4. Capitel der Ausgrabungen zu Olympia IV, S. 26 ff. eine Übersicht (von Treu) gegeben ist.

204) [S. 441.] Vergl. Welcker a. a. O. S. 155 und was er anführt.

205) [S. 443.] Dieselbe muß hier in ihrem frühern Zustand abgebildet werden, weil dem Verf. die Erlaubniß zur Publication der Ergänzungen, bevor diese in den „Ausgrabungen zu Olympia", Lieferung 5, publicirt worden, von der dazu berechtigten Seite, welche die Erlaubniß zur Veröffentlichung der Ergänzungen der Giebelgruppen in dankenswerther Weise gegeben hatte, versagt worden ist.

206) [S. 444.] Vergl. Mon. dell' Inst. IV, tav. 7 und 8.

207) [S. 445.] In den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Inst. in Athen I, S. 206 ff.

208) [S. 446.] Es scheint nicht unmöglich, daß die Fragmente unterhalb der linken Hand des Herakles in der Theseionmetope von einem aus der Hand herabhangenden zweiten Vogel herrühren, wie ein solcher als wahrscheinlich auch in der Metope von Olympia angenommen wurde.

209) [S. 449.] Über den Tempel von Phigalia vergl. Cockerell, The temples of Jupiter

Panhellenius at Aegina and Apollo Epicurius at Bassae near Phigalia in Arcadia, Lond. 1860, pl. 11 u. 12, Expédition scientifique de la Morée, Tome II, pl. 28 u. 29, E. Curtius, Peloponnesos I, S. 324 ff., Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 161 f., K. Lange in den Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1880, S. 60 ff.

210) [S. 452.] In den beiden Tafeln Fig. 94 und 95 sind die Platten nach der von Lange festgestellten Abfolge geordnet und nach derselben unter Hinzufügung der vier Seiten des Tempels (West, Nord, Ost, Süd) beziffert; außerdem ist jeder Platte die Nummer beigefügt, welche sie im brit. Museum trägt. Da West 8 und 9 auf den beiden Tafeln getrennt stehn, sei hier bemerkt, daß sie deswegen unzweifelhaft zusammen gehören, weil Hand und Knie des Lapithen links in 9 auf die Tafel 8 übergreifen bei welcher der Grund zur Aufnahme dieser Theile ausgeschnitten ist; vergl. auch Lange a. a. O. S. 65.

211) [S. 456.] So z. B. Curtius, Peloponnesos 1, S. 330 „und wenn sich das Material, das Stackelberg für parisch hielt, als pentelischer Stein erweisen sollte, so würde man mit großer Wahrscheinlichkeit daraus schließen, daß die Reliefs selbst fertig aus den attischen Künstlerwerkstätten hieher gebracht sind.“ Seitdem ist constatirt worden (s. Ellis, The Elgin and Phigaleian Marbles II, 181, Michaelis, Archaeolog Zeitung von 1876, S. 162, Lange a. a. O. S. 68), daß der Marmor entschieden nicht pentelisch, sondern ein viel gröberes, bräunliches, wahrscheinlich in nicht weiter Entfernung gewonnenes Material sei; aber auch wenn er es wäre, könnte man daraus keinen Schluß auf die Entstehung der Reliefe machen, da die Phigaleer, wenn sie daheim kein passendes Material hatten, dasselbe grade so gut aus Attika wie von Paros beziehn konnten. Für attischen Ursprung des Frieses in Erfindung und Ausführung spricht ferner Jahn, Popul. Aufss. S. 157 und scheint sich auch Kekulé, Das akadem. Kunstmuseum zu Bonn, Bonn 1872, S. 30 ff. zu entscheiden, obgleich dies aus dem reichlich declamatorisch gehaltenen, Alles unbedingt lobenden Texte nicht ganz klar hervorgeht.

212) [S. 457.] Hier möge auch noch auf die von Lange a. a. O. S. 68 f. nachgewiesene, ganz eigenthümliche Art hingewiesen werden, in welcher die Friesplatten an Ort und Stelle am Tempel befestigt worden sind, obgleich ich aus diesem, von dem attischen in der That abweichenden Verfahren keinen Schluß über die Entstehung der Reliefe selbst ableiten möchte.

213) [S. 457.] Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 162, nennt dies mein Urteil „völlig unbegreiflich“; nichts desto weniger bleibe ich bei demselben nach erneuter und sorgfältiger Prüfung stehn; vergl. auch Lange a. a. O. S. 68: „die im Stil etwas besseren, aber unverkennbar aus demselben Atelier stammenden Metopenfragmente“.

214) [S. 458.] Den neuerdings als Heraion erwiesenen Tempel, welchem diese Metopen angehören, setzt auch Benndorf, Die Metopen von Selinunt, Berlin 1873, S. 26, nebst dem Tempel A. in die Mitte des 5. Jahrhunderts (also ca. Ol. 82) mit der Bemerkung, vielleicht fallen diese Tempel noch etwas später.

215) [S. 458.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 177 f., woselbst auch die Gründe angegeben sind, warum ich nicht mit Anderen (O. Müller, Welcker, Göttling und Benndorf, s. b. diesem S. 55 f.) die poetische Nachbildung der heiligen Sage in der Il. XIV, 153 ff. als die Grundlage des Reliefs betrachten kann.

216) [S. 460.] Von A. Milchhöfer in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Instituts in Athen IV, S. 76, Anm. 2.

217) [S. 460.] Wie solche Benndorf a. a. O. S. 69 annimmt.

218) [S. 461.] Daß es sich in der That um diese, nicht um Metopen handele, glaube ich in meiner Griech. Kunstmythologie II, S. 358 f. gegen O. Jahns Zweifel nachgewiesen zu haben.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

Zur gefälligen Beachtung.

Fig. 90. Die beiden Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia können leider erst mit dem 3. Halbbande nachgeliefert werden.

Diese dritte Auflage erscheint in 4 Halbbänden. Der 1. Halbband kostet 7 Mk., der 2. 8 Mk.; der 3. und 4. Halbband sollen in Zwischenräumen von je 6 Monaten erscheinen, so dass das ganze Werk im Herbst 1881 vollständig umgearbeitet und bereichert vorliegen wird.

Die überaus reiche Vermehrung der Holzschnitte bedingt die Erhöhung des Preises.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

W. Parsch
Peiling / Obb.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Overbeck, Johannes,

Geschichte der griechischen Plastik

Bd.: 1

Leipzig 1881

Arch. 111 ul-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552006-4